LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

FÊTES

ON NE PEUT TOUT SUPPORTER

Toby Pansard s'éveilla dans sa trente-troisième année, le jour de Pâques. Rien n'avait laissé pressentir cet événement. La veille, à sept heures, on l'avait vu rentrer de l'étude comme en temps normal : un pied traînant, l'autre un peu fou, donc se déhanchant à chaque pas, la tête baissée, mais de loin en loin, à droite, à gauche, jetant à travers le lorgnon un regard frileux, toujours avec le pardessus noir, le melon et les gants qui ne témoignaient pas moins de son origine que de sa situation. Car enfin si l'allure claudicante, les mines peureuses et maussades, le bégaiement, le tremblement baveux de la lippe faisaient du clerc un grotesque, il n'était personne dans ce chef-lieu de canton qui ne l'appelât : « monsieur » ; même les enfants, partagés entre le rire et la crainte ; et parlait-on de lui à sa femme, la petite gérante des *Ecos*, elle donnait l'exemple : « Monsieur Pansard », disait-elle.

Rien de particulier non plus à la maison, lorsqu'il eut endossé un veston de chasse et qu'il fut descendu dans

l'arrière-boutique — c'était la salle à manger. Comme chaque samedi, le cousin Pageot se trouvait installé près du feu, un verre de beaujolais en main, au coin de la bouche un mégot — qu'il cracha poliment pour dire : « Alors, on se fait espérer, monsieur Pansard ! » Mais de cela aussi, Toby avait l'habitude, comme du rire complaisant de sa femme et de la complicité des amants. Mettons qu'il y eut une pointe de taquinerie quand Céline vint déposer sur la table un plat de gibelotte, que le braconnier lui plaqua au creux des reins sa large paume, et qu'ils restèrent ainsi un instant, la mine rêveuse ; après tout, c'est à l'habileté de Pageot que l'on était redevable du garenne. Et peut-être y eut-il encore, au cours du repas, quelques-uns de ces gestes de cousinage et de bonne humeur ; mais tout se passa comme si le clerc, qui d'ailleurs était myope, ne fût sensible qu'au double talent de son hôte et de la maîtresse de maison. Simplement, voûté, le nez sur son assiette, il mangeait plus vite.

C'était un spectacle : grognements, reniflements, chuintements, déglutition sifflante coupée de hoquets et de soupirs, et le gros visage suiffeux, encorné sur chaque tempe d'un maigre bouquet de poils roux, grimaçait dans un furieux effort. « Regardez-le ! disait parfois Céline. Est-il drôle ! » Il y avait peut-être un rien de dégoût dans leur mine amusée, mais, tout compte fait, un intérêt véritable — si bien que le bouffon semblait prendre conscience de son rôle et l'accusait encore. Cela durait jusqu'à l'instant où le braconnier, lui donnant du coude une bourrade, disait : « Alors, monsieur Pansard, on s'empiffre ? » ou bien : « Monsieur Pansard aurait besoin d'une bavette. » Toby, comme pris en faute, bouche bée, fourchette tendue, poussait un hennissement ; ou, retirant son lorgnon, il soufflait à petits coups sur les verres, puis les essuyait avec le coin de son mouchoir, tandis que l'on voyait clignoter entre les cils jaunes ses yeux rougis

et pleureurs, ses gros yeux nus. Mais enfin, jusque-là, rien ne s'était passé dont il n'eût depuis longtemps une expérience très intime. Tout commença au dessert.

Cela commença sur un silence. Car les moqueries, les mauvaises farces, les airs de répulsion, les insultes : Toby pouvait les supporter. Même les coups — oui, il était arrivé que Céline le giflât, d'abord surprise de son propre geste, presque effrayée la première fois, reculant devant ces yeux hagards et cette crispation convulsive des poings, bientôt rassurée et frappant par défi, pour voir, pour continuer, parce que c'était « monsieur Pansard », parce qu'on n'avait pas idée d'être si laid, quelquefois (c'était curieux) sans la moindre animosité, plutôt même avec de bons sentiments, car il est maintes façons de les montrer et ce n'est pas de nous qu'elles dépendent, mais de qui les provoque. Et si la charmante Céline, après avoir fait les yeux doux à M. Pansard, clerc de notaire, seul fils et héritier d'un médecin des Vosges, avait, étant délicate, tourné ces beaux yeux vers de plus dignes, si elle ne lui permettait plus guère à présent que de flairer la chaleur du lit conjugal : de cela encore, il avait pris son parti. Mais non du silence.

... Je me souviens de la découverte que nous fîmes un jour au collège. Toby devait avoir une quinzaine d'années ; nous étions plus jeunes, et sa présence dans la cour des petits semblait bizarre. Nous ne savions comment l'atteindre derrière son lorgnon, sa voussure, sa carapace boiteuse, cette absence effarée qui se prêtait à toutes nos lubies, mais qui peu à peu nous apparaissait comme une provocation, ce monstrueux sommeil où devait pourtant se tapir une sorte d'âme. L'un de nos jeux était de grimper sur ses épaules : « Allez, Toby ! » Il émettait alors un curieux petit barrissement (de là le surnom qui devait le suivre), puis, soufflant, tremblotant de ses bajoues déjà piquetées de rousseurs,

il se mettait à trottiner le long du préau, selon cette démarche qui ne cessait de nous divertir : la patte folle battait l'air un instant, retombait, et l'autre pied raclait le sol. Il lui arrivait parfois, sans que l'on pût en deviner la cause, de renâcler brusquement, la mine sombre, hargneuse, le geste brutal ; et nous, pointant le doigt vers lui, d'un peu loin, nous chantions en cercle :

Cet animal est fort méchant,
Quand on l'attaque, il se défend.

Mais le laissions-nous en paix, c'était lui-même qui venait rôder autour de nous et se montrait d'autant plus déçu, inquiet, malheureux, que nous semblions l'ignorer. Vint le jour où nous pûmes nous rendre compte que rien ne parvenait mieux à le déconcerter et à le faire souffrir, lui qui restait presque constamment silencieux, que notre silence : il l'affolait. Ce jour-là, tandis que, le guettant, nous nous dérobions à ses approches, il fut pris d'une telle colère, trépignement, plaintes et bave, que nous en fûmes un instant effrayés ; mais nous savions dès lors comment l'atteindre...

Ce fut soudain le même silence, au dessert, dans l'arrière-boutique des *Ecos*. Et Toby, repu, sembla d'abord le prendre comme une suite naturelle de la gibelotte ; donc, la bouche et le menton soigneusement essuyés, la serviette pliée devant lui en bonnet d'âne, il se tourna vers sa femme et son hôte avec une ébauche de sourire. Les amants, qui avaient rapproché leurs chaises, le regardaient, immobiles, sans un mot. Il n'y avait aucune méchanceté dans ce regard, plutôt une attente, que rien ne pourrait lasser. « Alors ? » demanda Toby. De nouveau, il retira son lorgnon, souffla, frotta, prit ses mines les plus drôles. Ils ne riaient pas. « Eh ! dit-il, eh bien, eh ! » Le silence. « Mais enfin, vous, là, dites, mais tout de même !... » Rien ; les yeux fixes, la bouche close. Mais, peu à peu, ces longues lèvres

plissées de l'homme sous la moustache noire, cette cerise saignante de la femme sous le nez camus et la saillie des pommettes : il semble qu'un demi-sourire commence à s'y former ; et le double regard des amants laisse entendre une exhortation charitable : « Allons, monsieur Pansard, encore un peu, ça vient, ça monte, ça va y être... Ça y est, Toby ! » Et vraiment ce fut mieux que jamais : d'abord un grondement du coffre, une rauque plainte, un tremblement convulsif, la chaise qui bascule et tombe, tandis que Toby, dressé, tourne sur soi, bat des ailes, souffle, suffoque, hurle et trépigne de la patte folle comme de l'autre, sous les regards enfin récompensés d'une longue attente.

Pas tout à fait récompensés. Au plus haut de la farce, à l'instant où d'habitude Toby se mettait à geindre : « Mon père, mon petit père ! », il s'est précipité vers sa chambre, butant aux marches, dégringolant, reprenant de plus belle, et l'on n'a plus rien entendu. Mais vers minuit, quand Céline l'eut rejoint et que, dévêtue, elle se fut glissée dans le lit conjugal, avançant une main, une jambe, vers le corps qui s'écartait peureusement, l'appelant avec beaucoup de douceur : « Eh bien, Toby, alors, mon petit homme ? », et qu'enfin Toby se fut rué sur l'aubaine — tout permet de penser que la joie fut à la mesure de la longue épreuve.

C'est pourquoi, l'aube venue, et comme Céline dormait encore, le dos tourné, le minois au pli du coude, Toby voulut fêter les choses étranges qui surviennent aux pauvres hommes. Il s'habilla silencieusement, gagna le jardin, puis se lança dans le sentier rocailleux qui dévalait entre les buissons. Et déjà il pouvait apercevoir, vaguement, au pied de la côte, le cabanon qu'il avait acheté pour Céline aux premiers temps de leur mariage : comme de vrais citadins dans leur « folie », ils y étaient descendus deux ou trois dimanches, les plus beaux qu'il

eût passés, quand la jeune épouse en robe à fleurs se plaisait à faire la dame au bras du clerc. C'était encore dimanche, c'était Pâques : un ciel bleu-rose, un air si frais, si pur, que l'on s'en trouvait rajeuni. Le curé Cotton, qui longeait les jardins pour aller dire la messe basse, s'est arrêté : ce pardessus et ce melon noirs, il les reconnaissait bien ; mais, sur le mauvais sentier, cette démarche légère, quasi dansante — incroyable !

Toby lui-même commençait à s'étonner : de son aisance d'abord, de la gentillesse de ce monde matinal, puis d'une sorte de gonflement qui se faisait en lui, ou plutôt de creusement, en tout cas de remuement et l'on peut dire de grouillement. Mais ce n'était point douloureux, au contraire. Là-dessus les cloches, après deux jours de silence, se remirent à sonner : ce fut un peu comme si elles lui adressaient un signe — juste à l'instant où il pénétrait dans son petit enclos.

La folie Pansard nichait près d'un ravin : il y avait là de vieux pommiers couverts de gui ou de lichens, quelques ruches à l'abandon, un puits comblé de pierraille et de détritus. Mais la maison tenait encore, avec ses deux pièces du bas et son grenier où l'on accédait par une échelle. L'échelle était vermoulue : n'importe, Céline n'avait eu de cesse d'y grimper le premier jour ; à peine s'il osait suivre des yeux les jambes doublement exposées ; elle poussait de petits cris, des rires de peur et, l'appelant de là-haut : « Ce sera ma chambre », disait-elle ; ce fut leur chambre tout un soir. Il eût suffi de peu pour que l'on pût vivre là, paisible, au moins pendant la belle saison — et c'était déjà le printemps : de jeunes feuilles, une herbe drue, semée de pâquerettes et de pas-d'âne, peu d'oiseaux, et qui ne savaient encore que faire, mais qui ne tarderaient pas à l'apprendre, et, montant du ravin, un bruit d'eau vive.

Toby, assis au seuil du cabanon, sur un fagot, découvrait le monde. Cela ne demandait pas le moindre effort :

toutes ces choses entraient en lui de la façon la plus simple ; il n'y avait qu'à ouvrir les yeux et les oreilles, le nez aussi — c'est de quoi Toby était précisément pourvu, et, comme il en découvrait l'usage, il se prenait à voir, à sentir, à entendre (cela se mêlait un peu). Quant à parler, c'eût été impossible ; mais à quoi bon ?

Une seule crainte : à recevoir ainsi tant de formes, de sons, d'odeurs, légers sans doute, mais qui peu à peu le comblaient, comment en accueillir davantage ? Eh bien, il y avait encore ces petits éclats de rosée dans l'herbe au moindre vent, cette vapeur qui montait du ravin et s'accrochait aux buissons d'épines, ce bourdonnement d'insectes que Toby voulut imiter, riant aussitôt de sa grosse voix sourde. Et voilà que des bribes de sa vie venaient se mêler à ce beau monde : par exemple le préau du collège : « Hue ! Toby ! » ; à la maison des Vosges, les longs silences de son père, les yeux qui se détournent, mais aussi la promenade dans les bois, quand le médecin l'a pressé brusquement contre lui ; chez le notaire, les heures du travail quotidien, qui n'étaient pas désagréables, d'ailleurs ; et Céline, les dures amours, le halètement ou la privation nocturne... Toutes ces choses trouvent ce matin en lui une place naturelle ; d'autres surgissent à leur tour ; c'est à croire, vraiment, que cette carcasse voûtée pourrait contenir le monde, et que les cloches carillonnantes de la grand-messe annoncent à tous les échos que « ça vient », que « ça va y être », que « ça y est » — et c'est fait, il n'y a plus qu'une petite peau qui reste, qui vous sépare encore, qui se déchire : Toby s'est éveillé.

C'était son heure, elle est venue. Un miracle, et ce serait un peu effrayant si l'on ne sentait que l'on y coule comme poisson dans l'eau. Les yeux se gonflent, mais l'on n'y voit que mieux ; et si le nez se bouche, jamais un air plus libre ne nous a soulevé ; il semble qu'en étendant la main on toucherait le haut de cet arbre : mais

l'arbre vient de lui-même jusqu'à nous. Un homme assis sur un fagot, bras pendants, bouche bée, qui, de temps en temps, grogne : « Oui... Eh ! oui ! »

Après cela, chacun supporte le bonheur selon ses forces. Si, le lendemain, après une matinée de recherches, on découvrit, grâce au bon sens du curé Cotton, Toby pendu dans la cabane, c'était dans l'ordre de ce monde où il venait enfin de s'éveiller. Pendu le jour de la Résurrection, comme soupirait le saint homme ? Oh ! je ne peux voir là qu'une fâcheuse inadvertance. Et pendu ! Le lien de fagot qu'il avait fixé à une solive s'était cassé (tardivement), de sorte que le clerc, raidi, cravaté d'osier, les fesses sur la terre battue, les jambes en grand écart — son dernier pas — restait jusque dans la mort un grotesque.

LA MÈRE

Au fond de la sombre cuisine de terre battue, de murs et de plafond terreux, il y avait pourtant deux lueurs : celle de la lampe à essence qui était posée au milieu de la table et dont le maigre pinceau, frangé de bleu, vacillait toujours, et plus loin, plus bas, sous la hotte de la cheminée, le rougeoiement fumeux d'une bûche.

La mère avait reculé sa chaise dans l'ombre, près du trou noir de l'alcôve, devant l'horloge pansue où glissait, furtivement, la petite lune du balancier. Elle se tenait immobile, lourde, les mains au creux de la jupe et du bas-ventre, l'énorme gorge couchée sous le renflement du peignoir, la tête ceinte d'un fichu de deuil qui retombait sur les épaules comme une chape. Parfois un bref éclair de la bûche révélait sa puissante face huileuse : front massif, larges yeux sombres, narines béantes, bouche épaisse entre les fortes mâchoires, sur l'assise des trois colliers de chair jaune qui constituaient le cou. L'enfant osait à peine la regarder : mais elle était là, plus présente encore dans son silence que tout à l'heure, quand elle parlait des vaches ou mâchait son pain. Quoi que l'on pût dire, c'était la mère, et sa présence était bonne.

Cependant, près du foyer, un coude sur la table, l'homme tendait de profil sa longue et maigre figure, creusée de rigoles, sur la suie de la cheminée. Il réchauffait d'une main un verre de marc ; l'autre, avec précaution, maniait un cure-dents, et l'on voyait briller à

cette main la chevalière d'or que le maquignon n'avait jamais quittée depuis la mort de sa jeune femme, pas même quand il courait la gueuse, avant de prendre ici, presque chaque soir, en homme d'habitudes, la place du père. Et Fernand, comme chaque soir, ne pouvait détacher les yeux de cet or jaune, ni de la plume en biseau dont le subtil usage ne cessait de l'émerveiller.

« Qu'est-ce que tu as encore à rire ? demanda la mère.

— Mais, maman, je ne ris pas.

— Et menteur comme ma poche ! »

Il ne riait pas. Mais quand une muette contemplation l'absorbait ainsi, on voyait, dans le petit visage taché de rousseurs, se retrousser le nez et les coins de la bouche, les pommettes saillir, tandis que, sous la filasse des cheveux, les oreilles pointaient à petits coups. Exactement comme son père autrefois — et que de méprises : ne fût-ce que le jour de la mobilisation, quand, sur le pas du seuil, et le baluchon derrière l'épaule, le cher homme voulut faire ses adieux : « Tu ris encore ! Ça t'amuse de nous quitter ? — Mais, femme, écoute, est-ce que j'ai le cœur à rire ? » Le fait est que le guerrier (comme disait l'oncle Laurent) se jugeait plus près de sa fin que de ses noces...

L'instant était venu : ayant satisfait au soin de sa bouche et remis au gousset le délicat instrument, le maquignon but une gorgée d'eau-de-vie, bâilla, puis, du coin de l'œil, regarda le gamin.

« Alors, Croquignol, on y va ? »

Oui, comme chaque soir encore, et mieux valait prendre la chose du bon côté ; ce n'était pas un monde. Fernand alla quérir la boîte sous l'évier, la posa aux pieds de l'homme et, planté devant lui, déclara :

« On y va, patron. »

Dans l'ombre, derrière l'enfant, la mère s'étant levée, un bras se tendit ; une lourde main le gifla :

« Attrape. Ça t'apprendra à dire « Monsieur Gigandot ». »

Fernand se frottait la joue.

« Elle tape dur, remarqua le maquignon.

— Comme ça.

— Tu en veux une autre ? reprit la voix maternelle.

— Non, maman. »

M. Gigandot conclut :

« Ça forme. »

Puis, s'étant de tout son long corps allongé, les fesses au bord de la chaise, il tendit une botte. Dieu merci, voilà des jours qu'il n'avait plu : il s'agissait simplement d'essuyer la poussière avec un chiffon, de cirer le cuir avec un autre, avec un troisième de le faire briller. Fernand avait de tout cela une longue expérience ; donc, il s'accroupit et commença son ouvrage. Si d'aventure il levait les yeux, il surprenait le regard de M. Gigandot ; c'était un regard amusé, malin, mais on ne pouvait dire méchant. Il est vrai que parfois, quand les deux bottes se trouvaient cirées, M. Gigandot remarquait que l'une d'elles était plus luisante ; et l'enfant s'appliquait-il sur l'autre, la première à son tour semblait plus terne. Mais c'était encore un jeu — un peu long. Et presque toujours la peine obtenait récompense : tantôt un cornet de surprise ou une boîte de cachous, que le maquignon trouvait comme par mégarde dans l'une de ses poches ; un soir, une cigarette, une vraie — et, par chance, Fernand put attendre d'être dehors pour vomir. Cette fois, M. Gigandot parut d'abord se contenter d'une chiquenaude sur l'oreille ; ce n'était là qu'une avance : il ouvrit son porte-monnaie, le referma, l'ouvrit de nouveau, pour en sortir enfin une pièce. M. Gigandot était riche : mais une pièce de cinq francs !

« Qu'est-ce qu'on dit ? » gronda la mère.

Qu'est-ce qu'on disait ? Fernand dit — et de longtemps il ne put comprendre son audace :

« Merci, patron. »

Mais le patron s'était mis à rire et, de la botte, faisant choir l'enfant sur le derrière contre les chenets :

« Sacré Croquignol ! » dit-il.

Il ajouta d'un ton plus bref :

« A présent, va te promener. Ta mère et moi, on a des choses à voir ensemble... »

Miracle ! la mère elle-même avait souri ; du moins pouvait-on le supposer, à cette lueur d'olive qui baigna le ténébreux visage. Et si elle prit une voix coléreuse pour conclure : « Ne va pas faire le vaurien ! Et rentre dans une heure tapante » — c'est que décidément tout se passait comme chaque soir. Mais le monde était meilleur que l'on ne pensait.

*

Dans la rue, c'est une nuit si profonde que l'on distingue à peine les maisons derrière leurs tas de fumier ; mais, au-dessus des toits, dans le ciel cendreux, il semble qu'une sourde lumière s'annonce.

Les premiers soirs que la mère et le maquignon eurent des choses à voir ensemble, l'enfant n'a rien trouvé de mieux que de se promener en flâneur, les mains derrière le dos, dans ce quartier où le village se traîne et se termine. Ce fut étrange : son quartier, il ne le reconnaissait plus ; ce silence, ces maisons mortes, plus loin ces pans de muraille et ces trous d'ombre qui restaient du grand incendie, ce chuintement souterrain du lavoir abandonné que l'on appelait la Fontaine du Mal : tout lui faisait peur. Il essayait de siffloter, brusquement se mettait à courir ; et que par hasard une maison fût encore éclairée, avec des gens sur le pas de la porte, des gens qui allaient s'étonner de sa promenade ou la trop bien comprendre : quelle déroute ! Mais, un soir où vraiment il ne se sentait plus le courage de faire le monsieur, l'idée lui vint de cogner à la porte voisine, celle de M. Laurent — l'oncle

Laurent, comme disaient tous les gamins du village. Et chaque soir depuis lors.

Ce soir aussi, bien sûr. Ou plutôt : inutile de cogner ; par ces temps doux, M. Laurent ne peut être que dans son observatoire. On traverse à tâtons la grange et l'écurie, on monte les quatre ou cinq marches qui mènent au jardin (la maison se trouve en contrebas), on suit l'allée entre les bordures de sauge, de thym, de lavande, et tout au fond, tout en haut, c'est le petit kiosque — une charpente de fer (les vitres viendront un jour) — que M. Laurent a de ses propres mains édifié, dès la première année de son installation au village.

« C'est toi, bonhomme ?

— C'est moi, monsieur Laurent.

— Bon. Viens t'asseoir. »

C'est fait, et l'heure commence, toute une heure à rester bien tranquille, sur le banc, dans une fraîcheur encore tiède, à regarder les maisons accroupies dans l'ombre, à sentir l'odeur de ces plantes aromatiques dont on fait des tisanes pour tous les maux — la vraie médecine, répète M. Laurent, qui s'y connaît mieux que personne.

M. Laurent est venu d'une grande ville où il fut longtemps aide-pharmacien ; et si l'on se moque un peu de ses airs graves ou de ses discours, à la moindre alerte : rhume, furoncles, maux de ventre ou d'estomac, c'est d'abord lui que l'on vient consulter. Toute la science du monde est dans ce petit homme en sabots, visage pensif sous le haut pont de la casquette, avec ses yeux pâles, ses lèvres minces et les deux touffes de poils blancs qui lui sortent du nez.

« Ça va, bonhomme ?

— Ça va, monsieur Laurent. »

« Bonhomme » : soit ; cela vaut tout de même mieux que le « croquignol » de M. Gigandot. D'ailleurs, Fernand ne tient pas beaucoup à son prénom : il voudrait

s'appeler Hyacinthe (mais qui s'en doute, sinon peut-être celle qui n'est plus ?).

« Pas trop de gifles, ce soir ?

— Une... On dit que ça forme.

— Et toi, qu'est-ce que tu en dis ?

— Rien.

— Tu as raison. Laisse, oublie, regarde ailleurs. Tiens, regarde au-dessus de toi, petit. »

Au-dessus d'eux, le ciel s'est lentement éclairé ; une lune jaune monte des champs, derrière le village — lointaine, mais ronde et lourde. Près du kiosque, un arbre tremble. Les toits blanchissent, et l'on dirait que les maisons, enfin délivrées, se haussent vers le grand ciel que nous regardons.

« Ça, petit, vois-tu, ça, le monde, le cosmos, tu comprends ? »

Le petit comprend qu'il est bien ; ou plutôt il l'éprouve : c'est un fait. Quant aux mots dont le sens lui échappe et sans doute lui échappera toujours : il aime les entendre, parce que c'est M. Laurent qui les dit, dont la voix se gonfle et soudain sonne un peu rauque. D'ailleurs, laissant les astres à leur cours, M. Laurent en vient bientôt à celui des choses humaines, qu'il ne connaît pas moins et que l'on comprend un peu mieux : la grande Révolution, qui enfanta les journées de 48 et de la Commune, les bienfaits de l'enseignement laïc, les superstitions qu'il faut extirper, et les jours — ils viendront, petit citoyen ! — où les hommes seront l'un pour l'autre des frères.

« Tu bâilles : tu as sommeil ?

— Oh ! non. C'est la crampe.

— Il faut prendre de la camomille. »

La lune est déjà haute — lune énorme aux rondeurs de ventre, toujours lointaine et glacée, mais qui n'en coule pas moins autour de nous, et c'est bon de la sentir. Si le temps pouvait s'arrêter, mon Dieu ! De très loin,

on entend la longue plainte d'une hulotte qui doit nicher dans les sapins du cimetière (est-ce qu'elle l'a entendue, la petite sœur ?). A présent, le silence ; mais quelque chose se prépare : on dirait que le monde (le cosmos) hésite un instant, au bord d'une chute. Et tout s'ébranle : les dix coups tombent lentement du clocher sur le village. L'heure est finie.

« Pourquoi ris-tu, bonhomme ?

— Mais non, que je ne ris pas ; mais non, je vous dis ! »

M. Laurent le regarde, hoche la tête, puis d'une voix sententieuse :

« C'est vrai que tu ne ris pas, dit-il. Mais c'est comme s'il y avait quelqu'un qui rie pour toi. »

Il a posé la main sur l'épaule de l'enfant, qu'il regarde encore ; puis il ajoute avec un soupir du nez et de ses touffes blanches :

« C'est déjà ça.

— Ben ! déclare Fernand, mi-gêné, mi-faraud, on est ce qu'on est.

— Voilà !... Eh bien, bonsoir, mon petit bonhomme.

— Bonne nuit, oncle Laurent. »

*

On est ce qu'on est. Mais que peut-on être la nuit, seul dans une mansarde, quand on ne parvient pas à entendre le souffle de la mère qui dort en bas, très loin, dans l'alcôve — et si elle était morte ? Tout à l'heure, tandis qu'il traversait à pas de loup la cuisine, il a chuchoté comme chaque soir : « C'est moi, maman. » Rien. Dormait-elle ? On n'est pas sûr. Il s'est déshabillé dans l'ombre, et toujours en silence. Les draps où l'on retrouve la moiteur de la nuit passée, la paillasse qui enfonce ; et d'abord, pour dormir, il a fait comme s'il dormait : poings fermés et genoux contre le ventre ; cela n'a pas réussi. Ce que l'on ne doit pas faire et que

lui ont appris les grands, cela aussi, en désespoir, il l'a vainement tenté. Que dirait M. Laurent ? « Dors, bonhomme. » Je ne peux pas.

Il s'est étendu sur le dos, les mains croisées sous la nuque ; ses yeux s'ouvrent sur le noir, et cherchent, s'affolent : est-il aveugle ? Dieu merci, par la fente du volet, une petite lueur s'est glissée : dehors, la lune doit être à pic au-dessus des toits, au cœur du ciel, éclatante.

... Comme la nuit avec le père, dans le chariot de maraîcher qui se rendait à la ville. Tout au fond, sous la bâche, recroquevillé contre les cageots, l'enfant se laissait engourdir par le pas de la bête et le roulement de la voiture. Et quand une secousse lui faisait ouvrir les yeux : devant lui, sous l'arceau de la bâche, le bon dos un peu voûté de l'homme se détachait en noir sur la blancheur de la nuit.

Et comme le soir de l'Apparition, quand les grands, au sortir de l'école, l'avaient enfermé dans la chapelle du cimetière, et que, tâtonnant dans la nuit, il découvrait une pioche, une pelle, des cordages, puis, s'étant baissé, des ossements — mais, tout au bout de l'horreur, soudain, une lumière de Paradis : Luce, la petite sœur que nulle tisane n'avait su garder, celle qui ne ressemblait à personne et que lui enviaient tous les gamins, Luce était là, dans une robe bleu-ciel, sur une sorte de nuage, et lui demandait en souriant : « Alors, Hyacinthe ? »

Tout cela, c'est, comme on dit à l'école, la Famille. Une famille un peu drôle, un peu boiteuse, avec la sœur au ciel, le père prisonnier, et le remplaçant que l'on n'attendait pas. Une famille pourtant. La voici : la mère se tiendrait comme toujours devant l'horloge, dans l'ombre, immobile et silencieuse sur sa chaise (mieux vaudrait un fauteuil), avec le beau fichu noir des dimanches sur la tête et les épaules. A ses pieds la petite sœur, sur un tabouret, avec la robe de l'Apparition. Puis le père, debout, à gauche du feu, avec son

fouet de voiturier, ses yeux rougis et sa grimace. Et, de l'autre côté du feu, M. Laurent, dressé de son menu corps sous la savante casquette à pont. Resterait..., oui, et après tout M. Gigandot n'est pas un méchant homme (la pièce de cinq francs) : qu'il vienne donc, qu'il s'assoie, un peu à l'écart tout de même, et l'on ne voit plus ses bottes. Mais Fernand ? Oh ! moi, je les regarde. Je suis devant eux et je les regarde. Et la mère peut bien demander : « Qu'est-ce que tu as encore à rire ? — Ben, maman, il y a de quoi. » Tous ensemble, et c'est comme si l'on se trouvait dans l'observatoire de M. Laurent, toute la nuit, sans heure qui sonne. Non, c'est comme dans une église, avec la Mère sur son trône, plus belle que tout, meilleure que tout, et il n'y a plus d'ombre.

De très loin une voix demande :

« Tu dors, bonhomme ?

— Je ne sais pas. »

FÊTES

C'était un peu comme dans les années d'enfance, à l'approche des solennités religieuses, de Pâques surtout, quand, d'un jour à l'autre de la semaine sainte, il se faisait dans le monde une attente, un silence, presque intolérables. A peine si Maurice se sentait vivre, tendu vers l'instant où Dieu, ressuscité, pénétrerait dans sa bouche. Même plus tard, au séminaire, il n'avait jamais vu approcher sans angoisse de tels instants — la tête vide tandis qu'il s'avançait vers le chœur, les yeux de cendres, sourd, les jambes raidies et rompues; et quand, l'Union consommée, il lui fallait quitter la Table, c'était dans un effarement où la honte se mêlait à la béatitude, comme s'il ne venait pas moins d'accomplir un sacrilège qu'un acte saint. Sans doute, depuis que Maurice avait dû quitter le séminaire, à seize ans (son père venait de mourir et la veuve protestait qu'elle allait le rejoindre), il n'avait qu'une seule fois communié, malgré lui et dans la peur : le jour de son mariage. Mais si les fêtes qui lui étaient à présent accordées, plus humbles, étaient fêtes à la mesure des hommes, elles restaient graves et brûlantes, toujours nouvelles ; il les appelait et les redoutait à la fois. Et tandis qu'il les sentait approcher, dans son bureau, dans la rue, chez lui entre sa mère et sa femme, ah ! fût-ce le soir, quand Paule, au seuil de sa chambre, l'embrassait et que de ce beau corps il détournait les yeux pour se vaincre et rendre ainsi plus précieuse la fête du dimanche, oui, c'était

un peu l'attente intolérable et l'angoisse de jadis.
Comme dans l'église paroissiale ou la chapelle du séminaire, on pouvait tout craindre, tout espérer. — Et Dieu sait que l'on a reçu avec Paule ce que la vie peut donner de plus merveilleux : le cœur n'en sent que plus durement sa misère.

Quand ils parvinrent à leur maison de Sologne, le jour tombait. Le temps de ranger les provisions et de préparer le feu : à peine si l'on apercevait encore, à travers les arbres, l'étang, plombé, rigide, déjà nocturne. Pas de vent ; un air moite où l'on entendait s'égoutter les branches nues, et l'on sentait dans l'ombre toute la sueur de ces longues semaines où le printemps ne se décidait pas à percer. Mais, porte close, la bonne flambée de sapin ! « Veux-tu que je t'aide ? » Comme si Paule avait besoin qu'on l'aidât ! Mais tel était le rite, et, puisque l'on y avait satisfait, l'on pouvait gagner le fauteuil, près du divan, prendre sur la table basse une revue, et regarder Paule. Elle a mis, pour faire le ménage, un tablier de soubrette, mais n'en montre que mieux son intime élégance. Si elle feint de l'ignorer, est-ce pudeur ou jeu ? Elle sent bien le regard de Maurice ; la preuve : elle se détourne, il semble que sa gorge se gonfle. Avec cela, toujours calme ; elle connaît son rôle, elle y consent ; elle dit : oui, par son silence, aux approches de la fête.

Avec le repas, cela devenait plus difficile. C'est que d'abord l'on se trouvait installés l'un devant l'autre, seuls, pour la première fois seuls depuis le dimanche ; que, de si près, Maurice n'osait plus regarder la jeune femme ; qu'il fallait bien dire un mot de temps en temps, non pas ceux que l'on brûlait de dire, mais un mot de conversation, qui sonnait creux et ne parvenait pas à donner le change. Et puis il fallait manger ; le repas, Dieu merci ! était simple : omelette ou viande froide,

salade, confiture (Madame-Mère, là-bas, devait se représenter des orgies !) ; mais si Paule gardait la même aisance que sous le gros lustre, davantage : si, de jouer à la dînette sans doute, elle montrait plus d'appétit — pour Maurice c'était une tâche, une épreuve. « Eh bien ! Maurice !... Ce n'est pas bon ? — Oh ! peux-tu dire ! ce... ce veau... — C'est du porc, mon chéri... Un peu de vin ? » Un peu, parce que cela donnerait du courage ; rien qu'un peu, afin de goûter lucidement ce qui allait suivre...

Ce qui était presque là, à présent que Paule desservait et que Maurice, qui avait regagné son fauteuil, s'efforçait de ne la plus regarder. Mais, l'entendant, il la voyait encore ; à tel menu bruit que nul autre n'eût perçu, il la voyait courbée vers le feu ou tendue sur la pointe des pieds vers un rayon, précise, vivante, à vous serrer la gorge.

« Voilà, dit Paule. Je monte. »

Et, comme il se taisait (mais comment faisait-elle pour parler ?), Paule reprit :

« Je monte. A tout à l'heure. »

De la façon la plus naturelle, semblait-il.

Seul. Un répit et une attente. Ces longues et trop courtes minutes qui le séparaient de Paule, il eût fallu les passer dans le recueillement. Maurice tentait de se recueillir, les yeux baissés, les mains crispées sur les genoux. Mais ce pas léger au plafond, ce bruit de chaise ou de tiroir, ce chuchotement impudique de l'eau, ce silence où l'on étouffe, et ce pas de nouveau, plus sourd, comme venu d'un corps plus fragile : autant d'images que l'on ne peut ni fuir ni supporter. Là-haut, une femme se préparait à la nuit ; et cette femme, il pouvait l'appeler sa femme, mais il restait incrédule : après sept ans d'union, c'était toujours étrange de dire, de penser : « ma femme ». Étrange aussi de penser que cette

femme, qui chaque jour, entre le mari et la belle-mère, avait tenu son rôle avec une parfaite mesure, qui savait parler d'un roman ou d'un tableau comme d'une vedette, recevoir à ravir, de chacun admirée, toujours gracieuse quoi qu'elle fît (d'une grâce un peu nonchalante, mais soudain ce regard ou cette ombre chaude au coin de la bouche...) — oui, comment penser que cette jeune et gracieuse dame, Paule, dans un instant serait offerte! Quelque adoration que l'on eût, c'était presque monstrueux. Et que faisait-elle à présent ? Le silence dans la maison comme sur la plaine de Sologne. Elle l'attendait : il fallait la rejoindre. Non qu'elle parût jamais impatiente : mais, venait-il, aussitôt prête à l'accueil. Allons. Maurice se leva et, lentement, sans bruit, traversa la pièce : les derniers pas du voyage et les plus durs. Au fond, près de la porte de l'escalier, le miroir où quelqu'un regarde approcher ce voyageur aux gestes brusques ou d'une incertitude pénible, qui voudrait détourner les yeux, mais s'interroge. A-t-on vraiment tellement changé depuis le séminaire et les Pâques enfantines ? Les traits se sont accusés, bien sûr : un homme de trente ans, marié, chef de bureau, long corps osseux, long et maigre visage au menton bleui (que ne s'est-il rasé une seconde fois ?), aux lèvres minces et souffreteuses, au nez trop grand, aux yeux trop clairs, profondément enfoncés sous la sombre ligne des sourcils, l'époux de Paule : et l'un des coins de la bouche se relève, l'autre hésite encore.

— Un homme au seuil de son bonheur.

*

C'est Paule. Avant de s'approcher d'elle, Maurice a jeté une petite écharpe rousse sur la lampe de la coiffeuse. C'est Paule dans la pénombre. Et voyez : elle l'attendait. Il est venu : elle n'est pas surprise. Elle

ne dit pas : « C'est toi ! » Elle ne dit rien ; elle reste étendue sur le dos, une main sous la nuque, et c'est à peine si elle a tourné le visage vers son mari : mais ses yeux ne sont pas d'une dormeuse ; ses lèvres ébauchent, retiennent un sourire.

« Paule... »

Un genou sur la descente, l'autre appuyé, comme les mains, au lit bas, Maurice interroge ce beau visage, le retrouve, plus émouvant dans l'ombre, le découvre encore, le remercie d'être ce visage. Beau front pur sous les boucles dorées, un peu fauves ; pur ovale du menton, presque enfantin ; le nez, ni petit ni grand, d'une exacte délicatesse ; sur la bouche, à peine mûre, un dessin mi-grave, mi-voluptueux ; et ce teint, cette peau où la moindre émotion affleure sans toutefois se trahir ; ainsi de ses yeux : elle a de grands yeux d'un gris verdâtre, qui, s'ouvrant, s'offrant à vous, n'en restent pas moins secrets, des regards souvent lointains, tout à coup une lueur amusée, malicieuse, et quelquefois l'on pourrait craindre une ombre de cruauté, si ce n'étaient les yeux de Paule.

« Paule ?

— Oui.

— Je te regarde.

— Je le vois bien. »

On ne se lasserait pas de ces instants, de ces tremblantes approches. Déjà, au temps de leurs fiançailles, quand Maurice allait rejoindre Paule dans le petit salon de la pharmacie paternelle, ou que, la nuit venue, une nuit d'été — et jamais l'été ne fut plus doux — ils se promenaient derrière le village jusqu'au massif des grands tilleuls : regardant à la dérobée la jeune fille, il découvrait un geste, une pose, dont on eût dit qu'elle ignorait la grâce, un contour du corps, la douceur d'une joue ou la fine arête du nez, une ombre ou une lueur, une Paule enfin qui ne cessait de le surprendre ou de

le ravir. Car c'était comme s'il y eût deux Paule : celle, un peu vague, dont l'image s'était de toujours installée en lui, et l'autre, qui n'était pas tout à fait inconnue, qui même s'accordait parfois à la première, mais, vivante, la rendait inutile et presque dérisoire.

Se soulevant, se tendant un peu, il appela de nouveau :

« Paule ? »

Mais cette fois, comme pour lui venir en aide, une main se glissa hors du lit, puis le bras, qui était nu jusqu'à l'épaule et dont Maurice devinait la tiédeur. Pour ses mains d'homme, pas de milieu : toujours trop chaudes et humides ou, comme ce soir, glacées. Et quand il les posait — il le fait — sur l'épaule de la jeune femme, à la naissance du cou, l'épaule se dérobait un peu : elle se dérobe, le corps ondule sous la couverture et l'on entend un petit rire énervé. Il ne faut pas rire ; il ne faut pas que le corps s'impatiente, mais qu'il se prête, comme tout à l'heure le visage, à la tendre inquisition. Ainsi : tandis qu'on abaisse le drap, lentement, par étapes, et la gorge se dessine, les seins se tendent dans leur feinte prison de soie ; puis, avec mille précautions, cette plage que l'on dénude, que l'on regarde et que l'on craint de voir, c'est trop, et comment une chair si pure peut-elle connaître le secret des femmes ? ce beau monde délicat et ferme dans son intime rayonnement, ce *ventre* qu'elle a, qu'elle porte et qui miraculeusement s'accorde à son visage, cette Paule inconnue des hommes, exposée aux seuls regards de l'époux — et quand le regard n'en peut plus, exposée aux doigts qui se risquent, à la bouche dévotieuse, bientôt avide, égarée, mais tremblante, parce que l'on désespère d'atteindre ce corps. Il se rétracte un peu, pourtant ; de là-haut, une main est descendue, qui se glisse sous les lèvres de l'homme, tandis que l'autre main fait mine de remonter le drap.

« Tu as froid, mon amour ? »

Il s'est écarté, il la regarde, confus ; mais elle fait non de la tête, et sa bouche fait une moue où l'on ne sait que lire : de l'indulgence, bien sûr, une tendresse peut-être moqueuse, peut-être un appel ? Hâtivement, dans l'ombre, où l'on ne se voit que trop, il arrache ses vêtements, s'empêtre, et cela dure ; on a beau jeter un baiser sur une main, sur le drap ou dans le vide, et détourner les yeux, respirer pour ne plus s'entendre : c'est une misère.

Mais quand, enfin étendu près de l'autre corps, on reprend le cours, tandis que les deux têtes reposent l'une vers l'autre mi-tournées, et qu'une main cherche et trouve celle de la femme, qui se confie : c'est l'instant le plus pur du bonheur. S'il y subsiste un peu d'angoisse, c'est que l'on sait qu'il n'est pas durable. On voudrait, mais l'on ne peut s'y tenir. Ces doigts dont on sent la douceur font naître le besoin de se rapprocher davantage ; et que l'autre main se donne aussi, c'est le bras nu que l'on appelle, l'épaule et son odeur, le tendre nid du cou, la bouche et ce qui l'anime, le sein, ton sein, le corps tout entier que l'on ne voit plus et qu'il ne suffit plus de connaître par les yeux, cette femme offerte, mais comme à l'abri sous sa complaisance, Paule qui semble enfin s'émouvoir, s'entrouvre, gracieuse jusque dans son abandon. — Est-ce un abandon ? elle attend, elle sourit.

Elle fait « chut ! » quand Maurice pousse une plainte. Mais elle sourit de nouveau, et le sourire ne va plus la quitter, tantôt faible, presque une ombre, ou un peu étonné, un peu souffrant sous la violence de l'homme, soudain aigu, crispé, presque dur, comme si elle eût senti du fond d'elle-même s'annoncer une autre femme. A peine si Maurice pouvait encore la voir. Éperdu, effaré, il y avait jusque dans sa frénésie une gravité douloureuse. Ce n'était qu'à l'instant où il allait perdre

conscience, qu'il interrogeait le beau visage. Et Paule, ce soir encore, lui répond par un sourire.

*

Quel était cet oiseau que l'on entendait siffler à longues notes plaintives sur les étangs ? On eût dit qu'il avait attendu cette heure avancée de la nuit. Déjà la semaine précédente, comme s'il y eût un accord, une sorte de complicité, entre l'oiseau et les époux.

« Tu l'entends ? demanda Maurice, qui venait d'entrebâiller la fenêtre.

— Depuis un bon quart d'heure, mon chéri.

— Tu pouvais l'entendre ! »

Il était revenu près du lit et, debout, les bras croisés, dans son beau pyjama violet à raies blanches, il regardait la jeune femme avec autant de dépit que d'admiration. Paule, adossée à l'oreiller, vérifiait ses ongles. Elle regarda furtivement l'époux d'un air qui parut assez moqueur, puis reprit son examen. Mais l'époux voyait un bras nu ; au-dessus du bras, près de l'épaulette de la chemise, une marque rose qui n'était pas tombée du ciel, sinon du ciel des amants — et toute déception s'effaça.

« Mais tu sais ce qu'il dit, l'oiseau ?

— Il dit : « Bonsoir ».

— Non, Paule. Il dit que je suis heureux.

— Ça ne le rend pas très gai, remarqua paisiblement la jeune femme.

— C'est qu'il est un peu jaloux. »

Paule, de nouveau, leva les yeux ; mais ils n'avaient presque plus rien de moqueur, ainsi fixés sur le mari bien-disant.

« Tu vas prendre froid, murmura-t-elle.

— Je peux venir ? Tu n'es pas trop fatiguée ?

— Pas trop. »

Elle lui faisait place. Et ce fut comme dans les

minutes qui avaient précédé l'union. Pas tout à fait : l'union avait apporté une délivrance ; et quelle gratitude, chez l'homme, pour cette femme qui l'avait permise, qui s'était prêtée à sa fureur, et peut-être l'avait un instant partagée — à sa manière, qui restait toujours délicate. Il est vrai que Maurice n'en sentait que mieux son égarement : il en avait honte. Parfois, l'ayant quittée, et passé la première stupeur : « Pardon », soupirait-il. Le merveilleux, c'est que Paule ne semblait jamais lui en vouloir. Regardez-la, paisible, presque nonchalante, comme si de rien n'était. C'est proprement un miracle qu'une jeune femme, au sortir des voies étranges de l'amour, reste aussi pure, intacte, aussi naturelle. Et vraiment on pourrait croire que rien ne s'est passé tout à l'heure, n'était, sur l'épaule, cette petite meurtrissure, que l'on regarde sans trop de repentir, mais avec un attendrissement de tout l'être. Paule, qui sent ce regard, regarde à son tour, si bien que l'homme, pour se faire pardonner, tend la bouche vers la chair qu'il a meurtrie.

« Sage ! »

L'épaule se dérobe entre les draps. Mais la jeune femme reprend :

« Si ta mère nous voyait ! »

Et l'image est si imprévue, si drôle, d'une Madame-Mère présente en plein cœur de Sologne dans la chambre amoureuse, que Maurice, d'abord gêné, éclate de rire. Là-dessus, il paraît songeur, cherche, trouve et déclare :

« Dis, Paule, je meurs de faim.

— Naturellement !

— Comment : « naturellement » ? Qu'est-ce que tu veux dire ? »

Veut-elle dire que déjà... Oui, peut-être, la dernière fois, l'autre aussi d'ailleurs. C'est comme un mécanisme qui se déclenche ; dont la délicatesse de Paule doit souffrir. Mais cette fois, on saura bien se dominer.

« Tu as raison, Paule. Pas ce soir. Restons comme ça.

— Mais puisque tu as faim...

— Oh ! tu sais, je peux tout de même faire un petit sacrifice. »

Elle le regarde, curieuse :

« Un sacrifice à quoi, mon chéri ?

— A notre amour, Paule. Non, ne ris pas, je t'en prie, écoute... »

Et voici bien la seule façon de prolonger une heure qui fut si pleine. Car s'ils ont pu se rejoindre à la faveur de l'ombre et des corps, reste à se montrer dignes de la merveilleuse entente. Chaque jour, à chaque heure du jour, fussent-ils séparés, Paule à la maison, Maurice à son bureau — séparés, mais unis dans la conscience de leur amour. Un homme et une femme qui s'aiment : il n'est rien au monde de plus beau.

« Je t'aime, mon amour, tu le sais, n'est-ce pas ? »

Elle le sait si bien que, par pudeur, elle détourne les yeux.

Mais un amour est peu de chose, qui ne parvient pas à se dépasser. Oh ! point de malentendus : que Paule ne voie pas là une réserve, un regret ! Comme si Maurice ne se trouvait pas comblé ! Tout ce qu'il a reçu, mon Dieu... cette jeune fille, cette jeune femme, ce beau cher corps le plus gracieux qui soit, et, comme s'il ne suffisait pas, ce corps, voilà une âme, un cœur, un esprit... Non, qu'elle ne proteste pas : Maurice sait bien comme elle lui est supérieure. Il le sait et il en est heureux. Ce n'est point qu'il se mésestime, mais comment dire ?... Eh bien, Paule est le meilleur de lui-même. C'est cela. Ce qu'il attendait depuis toujours, ce qu'il sentait en lui et appelait tout ensemble, ce dont il avait besoin pour être lui-même : c'était Paule. Et plus il la trouve, plus il se trouve. C'est pourquoi...

« Je ne t'ennuie pas, mon amour ?

— Non. »

Elle se tenait assise contre l'oreiller, les genoux hauts,

les mains en coupe sous le menton. Et comme il lui demandait :

« A quoi penses-tu ?

— A rien, dit Paule. Je t'écoute. »

Puis, avec un grand signe d'admiration :

« Comme tu parles bien, mon chéri ! On croirait entendre M. le curé. »

Et c'est l'effondrement.

Plus de souffle, les lèvres tremblent, se pincent et, serrées, c'est le menton bleui qui tremble à son tour, tandis que le misérable regard voudrait douter qu'une telle dérision vienne de Paule, interroge, se baisse.

« Mais, mon chéri, qu'est-ce qu'il y a ? Voyons, je plaisantais... Maurice ? Maurice !

— Tu n'aurais pas dû, murmura-t-il enfin.

— Mais, Maurice, tout de même, je ne peux plus plaisanter ?

— Pas comme cela ; pas de ces choses-là. »

Le long corps, comme désassemblé, se hissa sur les reins et vint s'appuyer de la nuque au montant du lit. Une grimace douloureuse figeait les traits. De temps en temps une lourde respiration, puis le silence. Sur le drap, une main velue restait crispée, toute sombre ; la main de Paule s'en approcha, la frôla un instant, puis se posa sur elle.

« Maurice ? chuchota la jeune femme.

— Non, laisse. Ça passera. »

Cela passait malaisément. Sans doute, Paule n'avait pas voulu le blesser ; elle ne savait pas. Et cette main était douce sur celle de l'homme ; plus doux le bras nu qui se glissait sous la tête de Maurice et l'attirait contre l'épaule, comme pour lui rappeler, lui offrir cette petite tache rosée, qui venait de lui. Hélas ! tout ce qui restait de l'ineffable union, cette souillure de la chair ; elle en

éveillait d'autres, plus intimes, qu'il croyait étouffées — et surtout l'atroce matin d'adolescence, quand, l'hostie reçue, et comme ses camarades, s'étant relevés, attendaient qu'il se levât à son tour, on avait vu la tête de Maurice vaciller, s'abattre sur la Table sainte ; on l'avait soutenu, presque porté jusqu'à son banc, et il entendait chuchoter les séminaristes devant une vocation si manifeste — oui ! sa première manifestation d'homme, sa première jouissance virile, et dont la honte, ce soir, restait aussi chaude.

« Ça va mieux ? » demanda la jeune femme, et, se penchant, elle appuya la bouche sur le front de son mari, au-dessus de la tempe gauche, là où un accident de bicyclette avait laissé depuis l'enfance une petite bosse. S'était-elle jamais montrée aussi tendre ? Si tendre — et cette chair nue, cette fine odeur de l'épaule qui le troublait sans doute, mais dont elle n'était pas responsable — qu'il fallait immédiatement la rassurer.

« Ça va mieux, murmura-t-il. Ça va aller. »

Elle dit encore :

« Mon petit. »

C'était bien la première fois qu'elle l'appelait ainsi, et avec tant de gentillesse, de simplicité (toujours son naturel) que vraiment elle n'eût rien pu trouver de meilleur, et qu'il se prit à pleurer. Drôle de « petit », avec son corps efflanqué, ses longues mains velues, son menton râpeux. N'importe, il était bon de se sentir, un instant, à cette heure perdue, un « petit » entre les bras d'une femme aimante.

*

De fait, c'était une sorte d'amour qu'éprouvait Paule, tandis qu'elle caressait lentement du doigt les cheveux rêches de son mari — et le doigt descendait parfois jusqu'aux paupières encore mouillées. Un bon mari, à tout

prendre, avec ses adorations éperdues, ses prévenances, ses gaucheries, ses brefs délires, et ses beaux sermons de... (chut ! après tout c'était piquant de voir pointer dans l'époux l'oreille — l'oreille ! — du séminariste).

« Pourquoi ris-tu, Paule ?

— Je ne ris pas. »

Il est vrai qu'on pouvait s'y méprendre : le moindre gonflement des lèvres faisait courir sur le visage de Paule, à son insu, une lueur amusée.

« Tu es bien ? demanda Maurice.

— Mais oui.

— Moi, je suis bien. »

Il reprit, d'un ton pénétré :

« Je suis très bien. »

Le bon Maurice : pas sot, non, mais d'une candeur si touchante. Comme à l'époque de leurs fiançailles quand il tremblait d'un mot, d'un geste qui pût la blesser, elle qui était femme déjà et qu'un premier amant n'avait pas ménagée. Paule songeait sans trouble à cette liaison ; elle n'en souhaitait pas d'autres, très jeune encore d'ailleurs. Peu à peu, elle s'était habituée à Maurice, presque habituée. Une vie calme, assez monotone sans doute, jusque dans les solennités amoureuses de fin de semaine. Mais comment n'être pas touchée d'une si tremblante dévotion ? Et les petits délires hebdomadaires, elle s'y prêtait sans trop d'efforts, parfois avec complaisance, même une ou deux fois au point d'oublier qu'elle s'y prêtait. Bon, de l'estime, oh ! beaucoup d'estime, de la tendresse, une ou deux pierres blanches — c'était presque de l'amour.

« Maurice ?

— Ma chérie ?

— Il doit être tard. »

Prenant la montre sur la table de chevet :

« Mon Dieu ! s'écria-t-il. Deux heures ! »

Il regardait d'un air penaud la jeune femme, et Paule,

amusée, grondeuse, hochait la tête. Mais, soudain :

« Tu veux rester ?

— Mais... Mais, Paule, je ne te dérangerais pas ? C'est vrai ? Je ne t'empêcherais pas de dormir ?

— Va éteindre », dit la jeune femme.

Et aussitôt :

« Mais tu m'étouffes, Maurice... Maurice ! »

Il la pressait éperdument, baisait un coin de joue, un coin de bouche, une oreille, une épaule...

« Attention ! Tu vas encore... »

Du regard, elle lui montrait sur l'épaule la petite meurtrissure.

« Oh ! dit-il. Mais tu me pardonnes ?

— Nous verrons !

— Alors laisse-moi l'embrasser. »

Ce qu'il fit, puisque, si on ne lui en donnait pas la permission, on ne la lui refusait pas davantage. Et il est bien vrai, songeait-il, que la chair trahit l'âme ; mais l'âme à son tour y reprend force : c'est un grand mystère. Après quoi, s'étant levé, il alla éteindre la petite lampe de la coiffeuse ; il fredonnait (c'était plutôt un bourdonnement) ; puis, dans l'ombre enfin parfaite, il revint s'étendre près de la femme. Et Paule, qui s'était déjà retournée face au mur pour dormir, lui tendit un coin du front :

« Bonsoir, Maurice.

— Bonsoir, mon petit. »

Comprenait-elle ? Il répéta :

« Bonsoir, *mon petit.*

— Je sais, dit Paule. Bonne nuit !

— Bonne nuit, mon amour. »

Bonne nuit à Paule, qui a pu le blesser par mégarde, mais qui s'est montrée si merveilleusement tendre, après lui avoir fait de son corps un tel don. Bonne nuit aux amoureux qui, ce soir, une nouvelle fois et mieux que

jamais, ont réalisé leur amour — et demain sera meilleur. Toute la campagne dort autour d'eux, et voilà longtemps que l'oiseau des marais s'est tu. Que si le sommeil ne vient pas, n'importe, ou tant mieux ; c'est une belle et bonne nuit que l'on savoure, allongé sur le dos, près de cette femme, « ma femme », — que l'on touche à peine, mais dont on sent la tiédeur, que l'on entend à peine respirer, mais si vivante et précise dans son silence. Le misérable corps s'est enfin apaisé. Deux époux. Bonne nuit sur eux. On ne peut dire que Dieu nous ait abandonnés.

MARCEL ARLAND

MÊNOLOGE

INCIPIT LIBER JOELIS

Sur ce dernier promontoire du sol au-dessus des sols et toute herbe dès longtemps dévorée, à l'instant que le soleil brandit son erratique brasero, j'ausculte de vieilles affirmations chailleuses sur l'enfenestration des locustes. Tout a cessé derrière moi certainement. Moi-même je ne franchirai plus le silence. Le visage coruscant de l'inexpression me fixe. L'ancien torrent des jours dans un précipice d'ombre, les cailloux de lumière en touchent le fond qui est à sec. Une cime de neige dans l'azur en fusion se prophétise incroyable. Si je tourne à droite la tête, d'où nous est venu cet Arabe qui offre à l'Arabe la chair d'esclave de ses dattes ? Et l'autre, ma vie ! feint la satiété.

AVERSE

Les nuées, éventrées par les érables, se sont versées sans combler les désirs, mais la glèbe a quitté son visage de froment. Une branche d'aune à peine encore, main d'adieu, bat doucement le chaume du lavoir. Descends comme l'eau dans

l'antre de la taupe préparer un banquet dont tu seras la chair et ton esprit peut-être le vin si tu l'as clarifié.

SIESTE

Les nues aux roues de cuivre emportent par les plaines du ciel d'hirsutes fourrages qui ne pèsent point. Ne fais pas semblant d'être ailleurs, ni ta phrase étranglée d'un soir qu'on ne t'eût pas crue là. (Puis soudain, loin, ton cri de bête. Qu'emportais-tu ? Je sais que ce n'était pas ton visage.) Ta façon, détournant la tête, de lever les seins. La nudité te monte aux yeux. Ce qui te fut linge erre au ciel par lambeaux.

ORAGE

Le vent qui descend de la montagne dans un fracas de branches agite les ténèbres à les démembrer. L'orage approche par bonds, secouant sa crinière de nuées au-dessus des lueurs de ses crocs. Soudain, au surplomb de la falaise, il se dresse sur ses pieds de derrière comme un homme et, de son œil, il fixe, sous lui, tout un clair abîme de vallons et de villages atterrés qu'aussitôt une plus noire nuit reprend, sauf le chêne, là-bas, d'un carrefour, qui commence tranquille à brûler, et une énorme détonation posthume.

LE SEL DE LA TERRE

Les chicorées ouvrent leurs yeux bleus dans l'ombre rose. Le ruisseau jase entre les joncs. Le matin s'assoit sur la colline. L'arbre écoute un clocher se taire. La route entend naître les fers clairs d'un cheval. La pie dépruine d'envols brusques l'air du ravin. Extinction des rosées.

FRUCTIDOR

La fourmi du jardin s'empresse à ses engrangements dans l'énorme ombre d'une gousse oubliée. Le bouvreuil se suspend très bas dans l'air sur un festin de pyxides. Les étendards des vanesses flottent par le verger entre d'altières frondaisons finissantes et le pourrissement des grasses drupes chues. Le bourdon que les derniers soleils fourbissent hâte son murmure vers une porte de terre entre les mousses. La déhiscence des siliques se propage à la surface des profondes herbes. Là-bas vers la montée, les ronces arborent leurs soroses d'anthracite. Déjà l'autan déporte à flanc de coteau les samares de l'érable.

QUO VADIS ?

Le soleil redescend de ses travaux, les mains vides, la trogne rouge. Ivrogne solennel, il titube sur ses gros pieds de terre sèche, dévalant la rue

des nuées. Étais-tu à ce point distrait, errant aux déserts du possible, que tu n'aies pas évité juste cette ornière ? De quoi t'es-tu soudain souvenu sur les falaises du zénith que, plantant en toi l'épieu de ton regard, tu te sois délivré d'être ? Ta louve, les fourmis rouges lui dévorent les mamelles sous un chèvrefeuille.

ÉQUINOXE D'AUTOMNE

D'une main, sur le soleil allé, ferme la porte et de l'autre lève ta lampe sur cette moraine des objets que la poussée abandonne. Ardente, une rivière, sous l'aiguillon du jour, s'est ruée à la fosse. Coiffé de palmes et de fleurs de tabac, l'été s'en fut sur la pointe des pieds dans le rire jaune de la femme. Un vent botté de neige, à qui les fenêtres embuées font des clins d'œil, foulera bientôt la boue champenoise, secouera le maigre plumet noir des arbres. J'éloigne l'un de l'autre à bout de bras les deux visages de la vie. A peine si j'oscille sur la pointe du couteau tandis que la justice m'observe. Je soutiens l'instant de la déesse entre mes abîmes. Si peu ! C'est un vertige intenable que n'être pas en proie à l'une des folies.

FIN D'ORAGE

Le vent qui se retire sonne à la grille. La pluie pleure tout bas en l'orme urbain du banc. L'orage épuisé jappe encore au fond des rues. La langue

rose du soir lèche les murs. Des doigts de filles et de fenêtres se mêlent. La nuit rabat sur les pianos son couvercle de parcs où les phalènes d'abat-jour et les astres nacreux s'incrustent.

VACANCE

Les arbres arrêtés à mi-coteau, leur peuple de feuilles fébriles, par-dessus les taillis ardemment, regardent commencer la terre arable. C'est la vacance des champs. Les meules de paille installées par groupes y sont les temples. Point de dieu que l'immensité du frais air clair. Point de fidèles que tel vieux pommier proche, chargé d'offrandes rondes. On entend au loin des cris de chasseurs dont ne sont inquiets l'enfant buissonnier ni la pie.

ANTE FACIEM FRIGORIS

Dès que t'ont quittée l'été de ta robe et le passant de ton cœur, tes doigts laissent du sang au front des haies et tes pas du vin sur le sol. J'épouse ta chair maigre de baie sauvage. Ma buée d'âme se perd dans un ciel qu'à grands cris brassent les corbeaux. Le pays monte au-devant du gel. Les herbes frissonnent à l'haleine des cessations infimes.

SOIR D'OCTOBRE

Que midi fut un vin! Le temps, bouche close, éboule sous ses pas les victoires. J'écris du doigt

sur le sable la déroute des quatre horizons. La brume baisse les cils sur le dernier proche cardère. Rien ne fut que possible. Toute distance retraversée par cœur comme un cri. Espaces, dit-il, que je m'étais donnés. Si je respirais, dit-il, déplaçant la brume, il n'y a rien.

JEAN GROSJEAN

DE MAUSS A CLAUDE LÉVI-STRAUSS[1]

Ce que nous appelons aujourd'hui anthropologie sociale — d'un mot, usuel hors de France, qui se répand en France, — c'est ce que devient la sociologie quand elle admet que le social, comme l'homme lui-même, a deux pôles ou deux faces : il est signifiant, on peut le comprendre du dedans, et en même temps l'intention personnelle y est généralisée, amortie, elle tend vers le processus, elle est, selon le mot célèbre, médiatisée par des choses. Or personne en France n'a comme Marcel Mauss anticipé cette sociologie assouplie. L'anthropologie sociale, c'est, à plusieurs égards, l'œuvre de Mauss qui continue de vivre sous nos yeux.

Après vingt-cinq ans, le fameux *Essai sur le Don, forme archaïque de l'Échange* vient d'être traduit pour les lecteurs anglo-saxons avec une préface d'Evans-Pritchard. « Peu de personnes, écrit Claude Lévi-Strauss, ont pu lire l'*Essai sur le Don* sans avoir la certitude encore indéfinissable, mais impérieuse, d'assister à un événement décisif de l'évolution scientifique. » Il vaut la peine de retracer ce moment de la sociologie qui a laissé de tels souvenirs.

La nouvelle science avait voulu, selon les mots bien connus de Durkheim, traiter les faits sociaux «comme des choses », et non plus comme des « systèmes d'idées objectivées ». Mais, dès qu'elle cherchait à préciser, elle ne réussissait à définir le social que comme « du psy-

1. Claude Lévi-Strauss vient d'être nommé professeur de la chaire d'Anthropologie sociale du Collège de France.

chique ». C'étaient, disait-on, des « représentations » ; simplement, au lieu d'être individuelles, elles étaient « collectives ». De là l'idée tant discutée de la « conscience collective » comprise comme un être distinct au cœur de l'histoire. La relation entre elle et l'individu, comme entre deux choses, restait extérieure. Ce qu'on donnait à l'explication sociologique, on l'ôtait à l'explication psychologique ou physiologique, et réciproquement.

Par ailleurs Durkheim proposait, sous le nom de morphologie sociale, une genèse idéale des sociétés par la combinaison de sociétés élémentaires et la composition des composés entre eux. Le simple était confondu avec l'essentiel et avec l'ancien. L'idée, propre à Lévy-Brühl, d'une « mentalité prélogique » ne nous ouvrait pas davantage à ce qu'il peut y avoir d'irréductible à la nôtre dans les cultures dites archaïques, puisqu'elle les figeait dans une différence insurmontable. Des deux façons, l'école française manquait cet accès à l'autre qui est pourtant la définition de la sociologie. Comment comprendre l'autre sans le sacrifier à notre logique ou sans la lui sacrifier ? Qu'elle assimilât trop vite le réel à nos idées, ou qu'au contraire elle le déclarât imperméable, la sociologie parlait toujours comme si elle pouvait survoler son objet, le sociologue était un observateur absolu. Ce qui manquait, c'était la pénétration patiente de l'objet, la communication avec lui.

Marcel Mauss, au contraire, les a pratiquées d'instinct. Ni son enseignement, ni son œuvre n'est en polémique avec les principes de l'école française. Neveu et collaborateur de Durkheim, il avait toutes les raisons de lui rendre justice. C'est dans sa manière propre de prendre contact avec le social qu'éclate leur différence. Dans l'étude de la magie, disait-il, les variations concomitantes et les corrélations extérieures laissent un *résidu* qu'il faut décrire, car c'est en lui que se trouvent les raisons profondes de la croyance. Il fallait donc entrer

dans le phénomène par la pensée, le lire ou le déchiffrer. Et cette lecture consiste toujours à saisir le mode d'échange qui se constitue entre les hommes par l'institution, les connexions et les équivalences qu'elle établit, la manière systématique dont elle règle l'emploi des outils, des produits manufacturés ou alimentaires, des formules magiques, des ornements, des chants, des danses, des éléments mythiques, comme la langue règle l'emploi des phonèmes, des morphèmes, du vocabulaire et de la syntaxe. Ce fait social, qui n'est plus une réalité massive, mais un système efficace de symboles ou un réseau de valeurs symboliques, va s'insérer au plus profond de l'individuel. Mais la régulation qui circonvient l'individu ne le supprime pas. Il n'y a plus à choisir entre l'individuel et le collectif : « Ce qui est vrai, écrit Mauss, ce n'est pas la prière ou le droit, mais le Mélanésien de telle ou telle île, Rome, Athènes. » De même, il n'y a plus de simple absolu ni de pure sommation, mais partout des totalités ou des ensembles articulés, plus ou moins riches. Dans le prétendu syncrétisme de la mentalité primitive, Mauss remarque des oppositions, aussi importantes pour lui que les fameuses « participations ». En concevant le social comme un symbolisme, il s'était donné le moyen de respecter la réalité de l'individu, celle du social et la variété des cultures sans rendre imperméable l'une à l'autre. Une raison élargie devait être capable de pénétrer jusqu'à l'irrationnel de la magie et du don : « Il faut avant tout, disait-il, dresser le catalogue le plus grand possible de catégories ; il faut partir de toutes celles dont on peut savoir que les hommes se sont servis. On verra alors qu'il y a encore bien des lunes mortes, ou pâles, ou obscures, au firmament de la raison... »

Mais Mauss avait cette intuition-là du social plutôt qu'il n'en a fait la théorie. C'est peut-être pourquoi, au moment de conclure, il reste en deçà de sa découverte.

Il cherche le principe de l'échange dans le *mana*, comme il avait cherché celui de la magie dans le *hau*. Notions énigmatiques, qui donnent moins une théorie du fait qu'elles ne reproduisent la théorie indigène. Elles ne désignent en réalité qu'une sorte de ciment affectif entre la multitude des faits qu'il s'agissait de relier. Mais ces faits sont-ils d'abord distincts, pour qu'on cherche à les réunir ? La synthèse n'est-elle pas première ? Le *mana* n'est-il pas précisément l'évidence, pour l'individu, de certains rapports d'équivalence entre ce qu'il donne, reçoit et rend, l'expérience d'un certain écart entre lui-même et son état d'équilibre institutionnel avec les autres, le fait premier d'une double référence de la conduite à soi et à l'autre, l'exigence d'une totalité invisible dont lui-même et l'autre sont à ses yeux des éléments substituables ? L'échange ne serait pas alors un effet de la société, ce serait la société même en acte. Ce qu'il y a de numineux dans le *mana* tiendrait à l'essence du symbolisme et nous deviendrait accessible à travers les paradoxes de la parole et de la relation avec autrui — analogue de ce « phonème zéro » dont parlent les linguistes, et qui, sans avoir lui-même de valeur assignable, s'oppose à l'absence de phonèmes, ou encore du « signifiant flottant » qui n'articule rien, et pourtant ouvre un champ de signification possible... Mais en parlant ainsi nous suivons le mouvement de Mauss au-delà de ce qu'il a dit et écrit, nous le voyons rétrospectivement dans la perspective de l'anthropologie sociale, nous avons déjà passé la ligne d'une autre conception et d'une autre approche du social que Claude Lévi-Strauss représente avec éclat.



Elle va appeler structure la manière dont l'échange est organisé dans un secteur de la société ou dans la société tout entière. Les faits sociaux ne sont ni des

choses, ni des idées, ce sont des structures. Le mot, aujourd'hui trop employé, avait au départ un sens précis. Il servait chez les psychologues à désigner les configurations du champ perceptif, ces totalités articulées par certaines lignes de force, et où tout phénomène tient d'elles sa valeur locale. En linguistique aussi, la structure est un système concret, incarné. Quand il disait que le signe linguistique est diacritique — qu'il n'opère que par sa différence, par un certain écart entre lui et les autres signes, et non pas d'abord en évoquant une signification positive, — Saussure rendait sensible l'unité de la langue au-dessous de la signification explicite, une systématisation qui se fait en elle avant que le principe idéal en soit connu. Pour l'anthropologie sociale, c'est de systèmes de ce genre que la société est faite : système de la parenté et de la filiation (avec les règles convenables du mariage), système de l'échange linguistique, système de l'échange économique, de l'art, du mythe et du rituel... Elle est elle-même la totalité de ces systèmes en interaction. En disant que ce sont là des structures, on les distingue des « idées cristallisées » de l'ancienne philosophie sociale. Les sujets qui vivent dans une société n'ont pas nécessairement la connaissance du principe d'échange qui les régit, pas plus que le sujet parlant n'a besoin pour parler de passer par l'analyse linguistique de sa langue. La structure est plutôt pratiquée par eux comme allant de soi. Si l'on peut dire, elle « les a » plutôt qu'ils ne l'ont. Si nous la comparons au langage, que ce soit à l'usage vivant de la parole, ou encore à son usage poétique, où les mots semblent parler d'eux-mêmes et devenir des êtres...

La structure, comme Janus, a deux faces : d'un côté elle organise selon un principe intérieur les éléments qui y entrent, elle est sens. Mais ce sens qu'elle porte est pour ainsi dire un sens lourd. Quand donc le savant formule et fixe conceptuellement des structures et

construit des modèles à l'aide desquels il s'agit de comprendre les sociétés existantes, il n'est pas question pour lui de substituer le modèle au réel. Par principe, la structure n'est pas une idée platonicienne. Imaginer des archétypes impérissables qui domineraient la vie de toutes les sociétés possibles, ce serait l'erreur même de la vieille linguistique, quand elle supposait dans un certain matériel sonore une affinité naturelle pour tel sens. Ce serait oublier que les mêmes traits de physionomie peuvent avoir un sens différent dans différentes sociétés, selon le système dans lequel ils sont pris. Si la société américaine dans sa mythologie retrouve aujourd'hui un chemin qui a été suivi jadis ou ailleurs, ce n'est pas qu'un archétype transcendant s'incarne trois fois dans les saturnales romaines, dans les katchinas du Mexique et dans le Christmas américain. C'est que cette structure mythique offre une voie pour la résolution de quelque tension locale et actuelle, c'est qu'elle est recréée dans la dynamique du présent. La structure n'ôte rien à la société de son épaisseur ou de sa pesanteur. Elle est elle-même une structure de structures : comment n'y aurait-il aucun rapport entre le système linguistique, le système économique et le système de parenté qu'elle pratique ? Mais ce rapport est subtil et variable : c'est quelquefois une homologie. D'autres fois — comme dans le cas du mythe et du rituel — une structure est la contrepartie et l'antagoniste de l'autre. La société comme structure reste une réalité à facettes, justiciable de plusieurs visées. Jusqu'où les comparaisons peuvent-elles aller ? Finirons-nous par trouver, comme le voudrait la sociologie proprement dite, des invariants universels ? C'est à voir. Rien ne limite dans ce sens la recherche structurale — mais rien aussi ne l'oblige en commençant à postuler qu'il y en ait. L'intérêt majeur de cette recherche est de substituer partout aux antinomies des rapports de complémentarité.

Elle va donc rayonner dans tous les sens, vers l'universel et vers la monographie, allant chaque fois aussi loin que possible pour éprouver justement ce qui peut manquer à chacune des visées prise à part. La recherche de l'élémentaire, dans les systèmes de parenté, va s'orienter, à travers la variété des coutumes, vers un schéma de structure dont elles puissent être considérées comme des variantes. A partir du moment où la consanguinité exclut l'alliance, où l'homme renonce à prendre femme dans sa famille biologique ou dans son groupe et doit nouer au dehors une alliance qui exige, pour des raisons d'équilibre, une contrepartie immédiate ou médiate, un phénomène d'échange commence qui peut indéfiniment se compliquer quand la réciprocité directe cède la place à un échange généralisé. Il faut donc construire des modèles qui mettent en évidence les différentes constellations possibles et l'arrangement interne des différents types de mariage préférentiel et des différents systèmes de parenté. Pour dévoiler ces structures extrêmement complexes et multidimensionnelles, notre outillage mental usuel est insuffisant, et il peut être nécessaire de recourir à une expression quasi mathématique, d'autant plus utilisable que les mathématiques d'à présent ne se limitent pas au mesurable et aux rapports de quantité. On peut même rêver d'un tableau périodique des structures de parenté comparable au tableau des éléments chimiques de Mendeleieff. Il est sain de se proposer à la limite le programme d'un code universel des structures, qui nous permettrait de déduire les unes des autres moyennant des transformations réglées, de construire, par delà les systèmes existants, les différents systèmes possibles — ne serait-ce que pour orienter, comme il est arrivé déjà, l'observation empirique vers certaines institutions existantes qui, sans cette anticipation théorique, passeraient inaperçues. Ainsi apparaît au fond des systèmes sociaux une infra-

structure formelle, on est tenté de dire une pensée inconsciente, une anticipation de l'esprit humain, comme si notre science était déjà faite dans les choses, et comme si l'ordre humain de la culture était un second ordre naturel, dominé par d'autres invariantes. Mais même s'ils existent, même si, comme la phonologie au-dessous des phonèmes, la science sociale trouvait au-dessous des structures une métastructure à laquelle elles se conforment, l'universel auquel on parviendrait ainsi ne se substituerait pas plus au particulier que la géométrie généralisée n'annule la vérité locale des relations de l'espace euclidien. Il y a, en sociologie aussi, des considérations d'échelle, et la vérité de la sociologie généralisée n'ôterait rien à celle de la microsociologie. Les implications d'une structure formelle peuvent bien faire apparaître la nécessité interne de telle séquence génétique. Ce n'est pas elles qui font qu'il y a des hommes, une société, une histoire. Un portrait formel des sociétés ou même des articulations générales de toute société n'est pas une métaphysique. Les modèles purs, les diagrammes que trace une méthode purement objective sont des instruments de connaissance. L'élémentaire que cherche l'anthropologie sociale, ce sont encore des structures élémentaires, c'est-à-dire les nœuds d'une pensée en réseau qui nous reconduit elle-même à l'autre face de la structure et à son incarnation.

Les opérations logiques surprenantes qu'atteste la structure formelle des sociétés, il faut bien qu'elles soient de quelque manière accomplies par les populations qui vivent ces systèmes de parenté. Il doit donc en exister une sorte d'équivalent vécu, que l'anthropologue doit rechercher, cette fois, par un travail qui n'est plus seulement mental, au prix de son confort et même de sa sécurité. Ce raccordement de l'analyse objective au vécu est peut-être la tâche la plus propre de l'anthropologie, celle qui la distingue d'autres sciences sociales,

comme la science économique et la démographie. La valeur, la rentabilité, la productivité ou la population maximum sont les objets d'une pensée qui *embrasse* le social. On ne peut exiger d'eux qu'ils apparaissent à l'état pur dans l'expérience de l'individu. Au contraire, les variables de l'anthropologie, on doit les retrouver tôt ou tard au niveau où les phénomènes ont une signification immédiatement humaine. Ce qui nous gêne dans cette méthode de convergence, ce sont les préjugés anciens qui opposent l'induction et la déduction, comme si déjà l'exemple de Galilée ne montrait pas que la pensée effective est un va-et-vient entre l'expérience et la construction ou reconstruction intellectuelle. Or l'expérience, en anthropologie, c'est notre insertion de sujets sociaux dans un tout où est déjà faite la synthèse que notre intelligence cherche laborieusement, puisque nous vivons dans l'unité d'une seule vie tous les systèmes dont notre culture est faite. Il y a quelque connaissance à tirer de cette synthèse qui est nous. Davantage : l'appareil de notre être social peut être défait et refait par le voyage, comme nous pouvons apprendre à parler d'autres langues. Il y a là une seconde voie vers l'universel : non plus l'universel de surplomb d'une méthode strictement objective, mais comme un universel latéral dont nous faisons l'acquisition par l'expérience ethnologique, incessante mise à l'épreuve de soi par l'autre et de l'autre par soi. Il s'agit de construire un système de référence général où puisse trouver place le point de vue de l'indigène, le point de vue du civilisé, et les erreurs de l'un sur l'autre, de constituer une expérience élargie qui devienne en principe accessible à des hommes d'un autre pays et d'un autre temps. L'ethnologie n'est pas une spécialité définie par un objet particulier, les sociétés « primitives » ; c'est une manière de penser, celle qui s'impose quand l'objet est « autre », et exige que nous nous transformions nous-même. Aussi devenons-nous

les ethnologues de notre propre société, si nous prenons distance envers elle. Depuis quelques dizaines d'années — depuis que la société américaine est moins sûre d'elle-même, elle ouvre aux ethnologues la porte des services d'État et des états-majors. Étrange méthode : il s'agit d'apprendre à voir comme étranger ce qui est nôtre, et comme nôtre ce qui nous était étranger. Et nous ne pouvons pas même nous fier à notre vision de dépaysés : la volonté de partir a elle-même ses motifs personnels, qui peuvent altérer le témoignage. Ces motifs, il faudra donc les dire aussi, justement si l'on veut être vrai, non que l'ethnologie soit littérature, mais parce qu'au contraire elle ne cesse d'être incertaine que si l'homme qui parle de l'homme ne porte pas lui-même un masque. Vérité et erreur habitent ensemble à l'intersection de deux cultures, soit que notre formation nous cache ce qu'il y a à connaître, soit qu'au contraire elle devienne, dans la vie sur le terrain, un moyen de cerner les différences de l'autre. Quand Frazer disait, du travail sur le terrain, « Dieu m'en préserve », il ne se privait pas seulement de faits, mais d'un mode de connaissance. Il n'est bien entendu ni possible ni nécessaire que le même homme connaisse d'expérience toutes les sociétés dont il parle. Il suffit qu'il ait quelquefois et assez longuement appris à se laisser enseigner par une autre culture, car il dispose désormais d'un organe de connaissance nouveau, il a repris possession de la région sauvage de lui-même qui n'est pas investie dans sa propre culture, et par où il communique avec les autres. Ensuite, même à sa table, et même de loin, il peut recouper par une véritable perception les corrélations de l'analyse la plus objective.

Soit par exemple à connaître les structures du mythe. On sait comme ont été décevantes les tentatives de mythologie générale. Elles l'auraient peut-être été moins si nous avions appris à écouter le mythe comme on

écoute le récit d'un informateur sur le terrain : c'est-à-dire le ton, l'allure, le rythme, les récurrences, non moins que le contenu manifeste. Vouloir comprendre le mythe comme une proposition, par ce qu'il dit, c'est appliquer à une langue étrangère notre grammaire, notre vocabulaire. Il est tout entier à décrypter sans même que nous puissions postuler, comme le font les décrypteurs, que le code à retrouver a même structure que le nôtre. Laissant ce que le mythe nous dit de prime abord et qui nous détournerait plutôt du sens vrai, étudions-en l'articulation interne, prenons les épisodes en tant seulement qu'ils ont, pour parler comme Saussure, valeur diacritique, et qu'ils mettent en scène telle relation ou telle opposition récurrente. On verrait — soit dit pour illustrer la méthode et non à titre de théorie — que la difficulté à marcher droit reparaît trois fois dans le mythe d'Œdipe, le meurtre d'une créature chthonienne deux fois. Deux autres systèmes d'opposition viendraient confirmer ceux-là. On aurait la surprise d'en retrouver de comparables dans la mythologie nord-américaine. Et l'on arriverait, par des recoupements que nous ne pouvons pas reproduire ici, à cette hypothèse que le mythe d'Œdipe exprime dans sa structure le conflit de la croyance à l'autochthonie de l'homme et de la surestimation des rapports de parenté. De ce point de vue, on peut en ordonner les variantes connues, engendrer l'une à partir de l'autre par une transformation réglée, voir en elles autant d'outils logiques, de modes de médiation pour arbitrer une contradiction fondamentale. Nous nous sommes mis à l'écoute du mythe, et nous aboutissons à un diagramme logique — on pourrait aussi bien dire ontologique : tel mythe de la côte canadienne du Pacifique suppose, en dernière analyse, que l'être apparaît à l'indigène comme la négation du non-être. Entre ces formules abstraites et la méthode quasi ethnologique du début, il y a ceci

de commun que c'est toujours la structure qui guide, sentie d'abord dans ses récurrences compulsives, appréhendée enfin dans sa forme exacte.

L'anthropologie vient ici au contact de la psychologie. La version freudienne du mythe d'Œdipe rentre comme un cas particulier dans sa version structurale. Le rapport de l'homme à la terre n'y est pas présent, mais ce qui, pour Freud, fait la crise œdipienne, c'est bien la dualité des géniteurs, le paradoxe de l'ordre humain de la parenté. L'herméneutique freudienne elle aussi, dans ce qu'elle a de moins contestable, est bien le déchiffrement d'un langage onirique et réticent, celui de notre conduite. La névrose est un mythe individuel. Et le mythe s'éclaire comme elle, quand on y voit une série de stratifications ou de feuillets, on pourrait dire aussi : une pensée en spirale qui tente toujours à nouveau de se masquer sa contradiction fondamentale.

Mais, aux acquisitions de la psychanalyse ou de la psychologie, l'anthropologie donne une nouvelle profondeur en les installant dans sa dimension propre. Freud ou le psychologue d'aujourd'hui ne sont pas des observateurs absolus, ils appartiennent à l'histoire de la pensée occidentale. Il ne faut donc pas croire que les complexes, les rêves ou les névroses des Occidentaux nous donnent en clair la vérité du mythe, de la magie ou de la sorcellerie. Selon la règle de double critique qui est celle de la méthode ethnologique, il s'agit aussi bien de voir la psychanalyse comme mythe et le psychanalyste comme sorcier ou shamann. Nos recherches psychosomatiques font comprendre comment le shamann guérit, comment par exemple il aide à un accouchement difficile. Mais le shamann aussi nous fait comprendre que la psychanalyse est notre sorcellerie. Même sous ses formes les plus canoniques et les plus respectueuses, la psychanalyse ne rejoint la vérité d'une vie qu'à travers le rapport de deux vies, dans l'atmosphère

solennelle du transfert qui n'est pas (s'il en existe) une pure méthode objective. A plus forte raison quand elle devient institution, quand elle est appliquée aux sujets dits « normaux » eux-mêmes, elle cesse tout à fait d'être une conception que l'on puisse justifier ou discuter par des cas, elle ne guérit plus, elle persuade, elle façonne elle-même des sujets conformes à son interprétation de l'homme, elle a ses convertis, peut-être ses réfractaires, elle ne peut plus avoir ses convaincus. Par delà le vrai et le faux, elle est un mythe, et le Freudisme ainsi dégradé n'est plus qu'une interprétation du mythe d'Œdipe, il en est une variante.

Plus profondément : il ne s'agit pas pour une anthropologie d'avoir raison du primitif ou de lui donner raison contre nous, il s'agit de s'installer sur un terrain où nous soyons l'un et l'autre intelligibles, sans réduction ni transposition téméraire. C'est ce qu'on fait en voyant dans la fonction symbolique la source de toute raison et de toute déraison, parce que le nombre et la richesse des significations dont dispose l'homme excèdent toujours le cercle des objets définis qui méritent le nom de signifiés, parce que la fonction symbolique doit toujours être en avance sur son objet et ne trouve le réel qu'en le devançant dans l'imaginaire. La tâche est donc d'élargir notre raison, pour la rendre capable de comprendre ce qui en nous et dans les autres précède et excède la raison.

Cet effort rejoint celui des autres sciences « séméiologiques » et, en général, des autres sciences. Niels Bohr écrivait : « Les différences traditionnelles (des cultures humaines)... ressemblent à beaucoup d'égards aux manières différentes et équivalentes dont l'expérience physique peut être décrite. » Chaque catégorie traditionnelle appelle aujourd'hui une vue complémentaire, c'est-à-dire incompatible et inséparable, et c'est dans ces conditions difficiles que nous cherchons ce qui fait la

membrure du monde. Le temps linguistique n'est plus cette série de simultanéités familière à la pensée classique, et à laquelle Saussure pensait encore quand il isolait clairement les deux perspectives du simultané et du successif : la synchronie, avec Troubetzkoy, enjambe, comme le temps légendaire ou mythique, sur la succession et sur la diachronie. Si la fonction symbolique devance le donné, il y a inévitablement quelque chose de brouillé dans tout l'ordre de la culture qu'elle porte. L'antithèse de la nature et de la culture n'est plus nette. L'anthropologie revient sur un ensemble important de faits de culture qui échappent à la règle de prohibition de l'inceste. L'endogamie indienne, la pratique iranienne ou égyptienne, ou arabe, du mariage consanguin ou collatéral, attestent que la culture quelquefois compose avec la nature. Or il s'agit là justement de formes de culture qui ont rendu possibles le savoir scientifique et une vie sociale cumulative et progressive. La culture, dans ses formes, sinon les plus belles du moins les plus efficaces, serait plutôt une transformation de la nature, une série de médiations où la structure n'émerge jamais d'emblée comme pur universel. Comment appeler, sinon histoire, ce milieu où une forme grevée de contingence ouvre soudain un cycle d'avenir, et le commande avec l'autorité de l'institué ? Non pas sans doute l'histoire qui voudrait composer tout le champ humain d'événements situés et datés dans le temps sériel et de décisions instantanées, mais cette histoire qui sait bien que le mythe, le temps légendaire hantent toujours, sous d'autres formes, les entreprises humaines, qui cherche au delà ou en deçà des événements parcellaires, et qui s'appelle justement histoire structurale.

C'est tout un régime de pensée qui s'établit avec cette notion de structure dont la fortune aujourd'hui dans tous les domaines répond à un besoin de l'esprit. Pour

le philosophe, présente hors de nous dans les systèmes naturels et sociaux, et en nous comme fonction symbolique, elle indique un chemin hors de la corrélation sujet-objet qui domine la philosophie de Descartes à Hegel. Elle fait comprendre en particulier comment nous sommes avec le monde socio-historique dans une sorte de circuit, l'homme étant excentrique à lui-même, et le social ne trouvant son centre qu'en lui. Mais c'est là trop de philosophie, dont l'anthropologie n'a pas à porter le poids. Ce qui intéresse le philosophe en elle, c'est précisément qu'elle prenne l'homme comme il est, dans sa situation effective de vie et de connaissance. Le philosophe qu'elle intéresse n'est pas celui qui veut expliquer ou construire le monde, mais celui qui cherche à approfondir notre insertion dans l'être. Sa recommandation ne saurait donc ici compromettre l'anthropologie puisqu'elle se fonde sur ce qu'il y a de plus concret dans sa méthode.



Les travaux présents de Claude Lévi-Strauss et ceux qu'il prépare pour la suite procèdent évidemment de la même inspiration ; mais, en même temps, la recherche se renouvelle elle-même, elle rebondit sur ses propres acquisitions. Sur le terrain, il envisage de recueillir dans l'aire mélanésienne une documentation qui permettrait, dans la théorie, le passage aux structures complexes de la parenté — c'est-à-dire à celles dont relève en particulier notre système matrimonial. Or il lui apparaît dès maintenant que ceci ne sera pas une simple extension des précédents travaux et leur conférera au contraire un surcroît de portée. Les systèmes modernes de parenté — qui abandonnent au conditionnement démographique, économique ou psychologique la détermination du conjoint — devaient être définis, dans les

perspectives initiales, comme des variantes « plus complexes » de l'échange. Mais la pleine intelligence de l'échange complexe ne laisse pas intact le sens du phénomène central de l'échange, elle en exige et en rend possible un approfondissement décisif. Claude Lévi-Strauss n'envisage pas d'assimiler déductivement et dogmatiquement les systèmes complexes aux systèmes simples. Il pense au contraire qu'on ne peut se dispenser à leur égard de l'approche historique, à travers le Moyen Age, à travers les institutions indo-européennes et sémitiques, et que l'analyse historique imposera la distinction d'une culture qui prohibe absolument l'inceste, et est la négation simple, directe ou immédiate de la nature, et d'une autre culture — celle qui est à l'origine des systèmes contemporains de parenté, — qui ruse plutôt avec la nature et tourne quelquefois la prohibition de l'inceste. C'est précisément ce second type de culture qui s'est montré capable d'engager un « corps à corps avec la nature », de créer la science, la domination technique de l'homme et ce qu'on a appelé l'histoire cumulative. Du point de vue donc des systèmes modernes de parenté et des sociétés historiques, l'échange comme négation directe ou immédiate de la nature apparaîtrait comme le cas limite d'une relation plus générale d'altérité. Ici seulement sera définitivement arrêté le sens dernier des premières recherches de Lévi-Strauss, la nature profonde de l'échange et de la fonction symbolique. Au niveau des structures élémentaires, les lois de l'échange, qui enveloppent complètement la conduite, sont susceptibles d'une étude statique, et l'homme, sans même toujours les formuler en une théorie indigène, leur obéit presque comme l'atome observe la loi de distribution qui le définit. A l'autre bout du champ de l'anthropologie, dans certains systèmes complexes, les structures éclatent et s'ouvrent, en ce qui concerne la détermination du conjoint, à des motivations « historiques ».

Ici l'échange, la fonction symbolique, la société ne jouent plus comme une seconde nature, aussi impérieuse que l'autre, et qui l'efface. Chacun est invité à définir son propre système d'échange; par là même, les frontières des cultures s'estompent, pour la première fois sans doute une civilisation mondiale est à l'ordre du jour. Le rapport de cette humanité complexe avec la nature et la vie n'est ni simple ni net : la psychologie animale et l'ethnologie dévoilent dans l'animalité, non certes l'origine de l'humanité, mais des ébauches, des préfigurations partielles, et comme des caricatures anticipées. L'homme et la société ne sont pas exactement hors de la nature et du biologique : ils s'en distinguent plutôt en rassemblant les « mises » de la nature et en les risquant toutes ensemble. Ce bouleversement signifie des gains immenses, des possibilités entièrement neuves, comme d'ailleurs des pertes qu'il faut savoir mesurer, des risques que nous commençons de constater. L'échange, la fonction symbolique perdent leur rigidité, mais aussi leur beauté hiératique ; à la mythologie et au rituel se substituent la raison et la méthode, mais aussi un usage tout profane de la vie, accompagné d'ailleurs de petits mythes compensatoires sans profondeur. C'est compte tenu de tout cela que l'anthropologie sociale s'achemine vers une balance de l'esprit humain et vers une vue de ce qu'il est et peut être...

Ainsi la recherche se nourrit de faits qui lui paraissaient d'abord étrangers, acquiert en progressant de nouvelles dimensions, réinterprète ses premiers résultats par les nouvelles enquêtes qu'ils ont eux-mêmes suscitées. L'étendue du domaine couvert et l'intelligence précise des faits s'accroissent en même temps. C'est à ces signes qu'on reconnaît une grande tentative intellectuelle.

MAURICE MERLEAU-PONTY

LES QUATRE SAISONS

L'été, la fin des jours est pleine de douceur et les citadins éprouvent un plaisir hypocrite à s'approcher des portes de leur ville. Là, ils contemplent le ciel couleur de perle entre les cheminées. Ils rêvent au petit bistrot qui s'appelle *Au Rendez-Vous des Mariniers* et à l'avenue Jules-Guesde, qui est toute droite et s'en va on ne sait où. Ils font quelques pas, puis s'en reviennent. Pourtant, ils se retournent une fois ou deux sur les rues de ces faubourgs qui portent toutes des noms de révolutionnaires inconnus ; et leur pensée erre autour des arbres qui se dressent devant la porte des usines, le long des routes, au bord de l'eau.

Mais l'hiver il y a du brouillard sur les faubourgs et les vélos allument leur feu rouge quand ils s'enfoncent, au couchant, dans l'avenue que le bistrot des mariniers surveille de ses vitres mortes. Les citadins ne rêvent plus. Ils se plaignent que le vent rabat sur leurs maisons la fumée des cheminées. L'hiver, les citadins se retirent au centre de leur cité.

Le bruit des sirènes, les cris séditieux et le chant des enfants des banlieues s'étouffent. Passé les portes, au cœur de la ville, on ne les entend plus. Et rien ne vient distraire mes contemporains des tâches diverses auxquelles ils se consacrent avec compétence et dévouement pour échapper aux dangers qui les menacent inexorablement et dont l'effroi, dans le silence, s'allume parfois au ciel prisonnier de leur nuit.

Pour y échapper, un grand nombre de moyens s'offrent à eux. Un des plus appréciés, et des plus innocents aussi, consiste à se grouper, sous différents prétextes, en associations, académies ou amicales. Certaines de ces dernières donnent droit au port d'une casquette ou d'un costume complet et ce sont, naturellement, les plus recherchées ; mais toutes offrent à leurs adhérents des places d'honneur qui exigent un grand dévouement, une perte de temps considérable, et procurent toutes sortes de soucis et de tracas dont, avec un peu d'entraînement, il est aisé de tirer un parti intéressant.

Des plus anodines jusqu'aux plus cruelles et aux plus révoltantes, nous nous faisons les complices de ces mascarades.

La pratique de la gymnastique, un accord plus complet avec la Nature, le refus des conversations oiseuses, le recours aux méditations hivernales contribueraient à nous mettre sur le chemin d'une attitude plus conforme à la raison. Mais l'énergie nous manque. Et le spectre de l'Ennui est plus fort que tout cela. Nos regards se portent paresseusement et sans horreur sur des horizons toujours plus inexorablement privés de lointains. Les carrières politiques que nous n'embrassons pas, les succès littéraires que nous n'obtenons pas, les fêtes mondaines auxquelles nous ne sommes pas conviés, mais où d'autres se déguisent en doges ou en empereurs romains, sont les collines et les lacs, les « points de vue » dont rien ne nous empêche de nous faire, en rêve, les explorateurs. Et pour nous convaincre qu'il ne nous faut pas perdre courage, nous allons dîner en ville avec des hommes qui nous sont indifférents, ou hostiles, ou étrangers — avec des militaires, avec des financiers, si le hasard le veut. Nous buvons plus que de raison, parlons trop, nous livrons à toutes sortes de puérils divertissements dont nous demandons à la chaleur du

troupeau de nous ôter le remords. Et quand nous quittons ces lieux de dissipation, c'est vous, alors, qui nous attendez, longues rues parcourues à pied, dans la nuit jamais déserte des grandes villes. Détresse irrépressible de l'aube quand, vers deux heures du matin, le devoir de gagner notre lit nous est rappelé par un rhumatisme à la naissance du cou ou au sommet des épaules. Halte aux carrefours. Litanies des quais. Ressassement d'un passé au fil de l'eau grise qui n'a cessé de s'écouler le long des berges, dans le frémissement des petites feuilles, de haut en bas du tronc funèbre des trembles. Aucune rencontre alors ne peut plus nous retenir. Et, à travers les vitres des bistrots des Halles, dans le bruit assourdissant des appareils à sous, les visages des passants, si nous levons les yeux vers eux, au seul appel de nos lèvres, vieillissent en une seconde de toute une vie.

Le mot souvenir convient-il à ce monde illimité qui nous entoure et dans l'oubli duquel se dépense notre impudente agitation circulaire ? Nous avançons dans la nuit où de brusques clartés éclairent des visages dont nous n'entendons plus le langage et dont le sourire, les larmes suspendent les battements de notre cœur.

Soleil sans chaleur sur les marronniers tardifs de Paris, dans l'air qui sent le petit œillet qu'une marchande annonçait : « Il est superbe ! » en passant sur la place de l'Odéon, entre les façades des nobles maisons, baignées d'une innocente lumière dont le printemps allumait en 1925 les hautes fenêtres derrière lesquelles vieillissait la veuve de l'auteur de *La Petite Chocolatière*.

Printemps, saison des chansons perfides, des *Jolis mois de mai* et des *Si tu t'imagines*. A partir de quarante ans, crise d'asthme annuelle : course essoufflée aux souvenirs agiles, aux plaisirs narquois, aux fallacieuses vacances du cœur qui, après le sommeil de l'été, nous

livreront leur rassurante nostalgie que masquaient les lumières changeantes d'avril, éclaboussant la vieille terre chauve, à travers les marronniers en fleurs.

Le facteur vient de m'apporter un paquet léger, boursouflé, enveloppé d'un vieux papier jauni fatigué, lié par une énorme ficelle, nouée et renouée dans tous les coins. *De la part de Mme G... Sidonie. Envoi de chocolat, de petits biscuits et de sucre. Pour mes petits enfants.*

Sidonie G... habite au septième étage sur la Seine où elle rêve à son Léon qui l'a quittée après avoir vécu trente ans auprès d'elle. Il y a huit ans qu'elle l'a enterré sous les fleurs dans un caveau bien à lui, où elle a hâte d'aller le retrouver. Elle dit :

« Hier, j'ai été voir mon Léon. »

Il repose au cimetière de Bagneux. Et, en regardant couler le fleuve, elle dit aussi :

« Puisque le Bon Dieu ne veut pas que j'aille le rejoindre, mon Léon, il faudra bien qu'un jour je me décide... »

Parfois je vais voir Sidonie G... à son septième étage. Nous habitions autrefois la même maison. Le soir, elle frappait à la porte :

« Quelles nouvelles ? »

Les enfants l'embrassaient. Elle ne change pas. A près de quatre-vingts ans, elle a toujours un regard printanier. Elle a peur qu'on l'expulse de sa chambre. Il y a trente ans qu'elle l'habite. La concierge est une femme cruelle. Je n'écoute pas toujours ce que Mme G... me raconte. Très vite, j'embrouille les noms, les histoires. Elle a une famille compliquée, lointaine ; des amis qui la tourmentent, des ennemis dont je ne connais que les prénoms, des sobriquets qui changent. Je perds pied ; du reste, nous ne nous disons rien. Nous prononçons des mots dont nous ne sommes dupes ni l'un ni l'autre.

Quel que soit le temps, par la lucarne, on voit le ciel et l'eau enrubanner de gris, de bleu, les maisons du quai, les arbres du Vert-Galant, la longue façade de la Monnaie, les clochers de Paris, les toits de Paris. A chaque visite, je lui assure qu'elle a la plus belle vue de la terre. C'est vrai. Mais ce n'est pas un sujet de conversation ; et, d'ailleurs, je ne sais ce dont je parle. Elle est contente cependant : tout cela est à elle. Elle dit :

« Oui, la plus belle. »

Puis elle se détourne péniblement de la fenêtre. Nous pourrions nous taire. Notre dialogue se poursuit ailleurs, dans le silence, dans une autre langue, je ne sais... C'est un monde mystérieux qui nous réunit. Parfois je me demande si Mme G... existe ailleurs que dans mes rêves, vouée aux changeantes lumières, aux saisons d'une vie que je ne saurais nommer.

J'emporterai dans mes bagages le paquet de petits biscuits et de sucre. C'est un gage ; il y a des inscriptions dans tous les coins, des sortes de signatures qui ont déchiré le papier.

Pâques. — Après-midi passé dans un transatlantique à côté d'une petite fille de sept ans. Chaud soleil sur le tronc bleu du figuier sans feuilles et sur les pierres dorées du mur qui nous garantit du vent. Béatrice lève les yeux vers moi, sourit suavement aux personnages dont j'aperçois les traits dessinés par Robaudi dans son livre, retourne à son histoire et me lit :

« Dans quel pays n'a-t-on pas de pain sec ? D'abord chez les Chinois, ensuite chez les Musulmans, puis chez les Grosses Têtes et les Grosses Jambes. »

« Tu vois », dit-elle.

Mais je ne connais pas la Chine. Elle me regarde. Les Musulmans non plus. Elle a des yeux bleus, un peu gris. Je ne sais si elle me voit. Je ne connais pas non plus les contrées des Grosses Têtes ni celles des Grosses Jambes.

Cela fait beaucoup de pays et de mondes qui me sont étrangers. Est-elle déçue ? Son regard rêveur est lointain. Je n'y distingue pas de reproche. Mais elle baisse à nouveau la tête et, la joue dans la main, la nuque inclinée hors de l'échancrure de la robe, la voilà de nouveau recroquevillée sur elle-même, au fond de son grand fauteuil de jardin. A mon tour, je la regarde :

« Béatrice, je m'en vais... Béatrice, il va falloir... »

Mais je me tais parce qu'elle ne m'entendra pas. Elle ne sait pas qu'il est tard, que la place est vide à côté d'elle, qu'elle a déjà un peu froid.

Le silence autour des maisons, la campagne déserte, le soir, des chants lointains sont ici les signes du repos. Sur le chemin, je ne croise personne. Une rumeur vient de chez Roland. La porte du bistrot est ouverte. Des vélos sont appuyés contre le mur. Dans la salle, cinq ou six hommes sont attablés. Ils boivent des canons. Les autres jouent encore aux boules le long du ruisseau.

Debout, près de la fenêtre, ma femme parle sur le seuil d'une petite porte basse creusée dans un mur énorme comme c'est ici la coutume. De ces profondeurs noires, monte une autre voix — une voix véhémente, pleine de gaîté. Dans une petite pièce à côté du café, Mme Roland vend de la mercerie, un peu d'épicerie, des cartes postales ; quand elle a le temps d'aller à Montélimar, elle rapporte des cigarettes gauloises et du tabac. La famille Roland est heureuse. Elle possède une belle maison construite autour d'une cour aux nobles murs, au portail de bois arrondi et planté de clous à l'ancienne mode. Maintenant qu'ils ont fait construire une grande cuisine au fond de la salle du café, dallée et claire, il ne leur manque plus rien. Les cinq enfants peuvent prendre place aisément autour de la table. Ce sont de vigoureux enfants libres, sans arrogance ni timidité. L'aîné va partir au service. Il a l'œil plus bleu et plus fier que les

autres ; ses gestes sont plus réservés. Sa sœur a le regard clair, elle aussi. Mais elle est douce avec, épars sur son visage, ce que la jeunesse paysanne a de plus délicat, une certaine grâce à laquelle nous ne sommes pas habitués. Les trois autres sont très jeunes : un à un, ils sortent d'un sommeil peuplé de mouches et d'absurdes criailleries.

Le père était potier. Il travaille maintenant hors du village, tantôt ici, tantôt là. On le voit passer sur sa moto à grand bruit, son nez pointu au vent. Quand on le rencontre, il porte un doigt à sa casquette sans condescendance. Ici, il bricole, prête la main à qui sait le lui demander. C'est un poète. On lui reproche sa générosité et une blâmable insouciance qui le pousse à truquer le compteur de la bouteille de pastis pour pouvoir verser sans souci de lucre ni de justice à chacun ce qu'il lui plaît. Mme Roland a beaucoup de tracas avec ses cinq enfants et son poète. Elle travaille trop. Mais son rire demeure clair quand, le dimanche, dans sa robe de fête, elle joue avec ses amis à la belote jusqu'à ce que le soleil décline, jusqu'à cette heure qui s'enroule comme une écharpe de soie brillante autour du village.

C'est alors que les habitants commencent à regagner leur maison ; les femmes entourées d'enfants, les hommes un peu guindés dans leurs vêtements sombres. La plupart iront boire un verre avant le repas. Nous croisons deux d'entre eux, le visage calme, penché vers le sol. Je ne sais si ces gens sont heureux. Le pays qu'ils habitent incline au bonheur, à une certaine paix, en tout cas. Les collines sont sans escarpement, couleur de pourpre et d'améthyste à l'automne ; la plaine est belle, couverte d'arbres fruitiers. Mais ce pays qu'ils aiment, auquel ils sont attachés, je ne sais s'ils le voient réellement. Ils gagnent peu. Certains travaillent beaucoup : ceux-là accumulent quelque bien. Les autres

refusent les soucis. L'argent donne des soucis. Ils parlent. Ils sont libres. Ils se plaignent d'être pauvres, sans bien savoir ce que cela signifie. Je ne sais si je les comprends. Ce sont des gens aimables.

« Les Roland pourraient être riches. Ils sont aimés de tous. Mme Roland est active. Un peu d'organisation y suffirait... »

A côté de moi, ma femme marche le long des fourrés déjà sombres.

« Ils ne se plaignent pas.

— Mais l'épicerie a besoin d'être agrandie. Il faudrait mettre un peu d'ordre dans les stocks, améliorer l'approvisionnement.

— Pourquoi ?

— Ils vendraient plus, gagneraient plus d'argent.

— C'est, sans doute, ce qu'ils ont dû se dire.

— Alors ?

— Eh bien, justement, ils pensent que c'est inutile. »

C'est peut-être inutile. Gagner sa vie me paraît le fait d'un miracle qui, à tout instant, peut cesser. Toute désinvolture à cet égard me surprend.

« Mais c'est eux qui ont raison en effet. Ils sont sages. »

Le soleil est presque tombé. A notre droite, une grande ferme carrée se dresse, isolée parmi les arbres, de l'autre côté du vallon, dominant les prés qui dévalent jusqu'au ruisseau, coupés de petits murs de pierres sèches et de vignes. L'ombre dont elle est environnée lui prête une sorte de majesté, un air de beauté sévère qu'accentue le tableau des chênes abattus près de l'eau, des troncs noirs et tourmentés au milieu desquels une présence invisible va et vient dans un froissement de feuilles.

Nous revenons sur nos pas. Autour de nous, les terres labourées pressent leurs sillons comme des vagues. Seuls les toits du village se découpent sur l'embrasement de soufre pommelé dont les nuages emplissent le ciel. Au pied des premières maisons, un champ de pommiers

reçoit encore un peu de clarté. C'est une clarté irréelle qui circule à travers les troncs grêles et les feuilles luisantes des arbres. Comme une fumée, un poudroiement argenté efface les lointains. Est-ce possible qu'au delà de ces arbres, de ces quelques maisons, à quelques kilomètres à peine, la route soit sillonnée de voitures, que le train, parmi les marronniers et les usines de ciment, roule au bord du Rhône ? Lorsque j'étais enfant, certaines minutes avaient pour moi le même caractère d'éternité, la même paix étroite et sans frontière. Mais maintenant elles me paraissent plus fragiles, elles empruntent leur perfection à un monde que je ne connais pas, à un reflet.

Septembre 195... — Dans le vaste salon d'apparat, le bruit des voix monte vers les lustres, tandis que, venu du jardin, le crépuscule d'automne dore les plaques de marbre sur lesquelles, pareils à ceux des héros, les noms des généreux donateurs sont inscrits en caractère Didot. Une dame se tient debout au milieu de la pièce. Elle a des cheveux blancs. Elle a écrit dix-sept sonnets en l'honneur de Pétrarque. Un monsieur la félicite. Entre deux phrases, il lui sourit d'un air entendu. Elle devient, alors, un instant rêveuse : c'est une demoiselle. Tous les invités n'ont pas lu le recueil intitulé *Laure, ma sœur...* mais certains d'entre eux tiennent l'ouvrage à la main. Il n'est pas coupé. Ils le liront en rentrant. D'avance, ils applaudissent. La dame s'est avancée et elle nous récite un dix-huitième sonnet. C'est une pièce de circonstance. Les deux dernières strophes sont consacrées à ses admirateurs, à ses amis ; et le mot *frères* termine le dernier vers. Sur ce mot *frères*, elle s'est retournée vers quatre messieurs qui se trouvent derrière elle. Ces quatre messieurs sont excessivement graves. Tous les quatre, ils ont adopté exactement la même attitude. Ils penchent un peu la tête du même côté. Le plus âgé ne se

maintient debout qu'avec peine. Ce serait dommage qu'il tombât. Tous les quatre ont reçu la même récompense. Ce sont les quatre derniers lauréats de la Société Pétrarque, des poètes. C'est pourquoi, lorsque la dame s'est retournée vers eux pour leur montrer l'écrin entr'ouvert qu'on vient de lui remettre, ils ont redressé la tête ensemble et se sont un peu reculés tous les quatre en souriant avec condescendance. C'est à nous, naturellement, qu'il convient de montrer le petit trophée ! Le velours de la boîte est un peu poussiéreux. Le visage de Pétrarque se détache sur un fond de paysage. Je reconnais ce paysage — un paysage pittoresque, et je pense aux rochers abrupts qu'escalade un sentier bordé de noirs feuillages, aux prénoms que j'ai lus, gravés dans la pierre à l'entrée des grottes ténébreuses, à l'eau transparente du torrent au-dessus duquel, sur une terrasse en planches, on vous sert des écrevisses importées de Pologne. Ma voisine murmure en italien un vers que je ne comprends pas. Songe-t-elle à Pétrarque, ou aux écrevisses polonaises, aux îles broussailleuses au milieu du sauvage courant ? Nous nous penchons ensemble sur la médaille. Mais ma voisine redresse la tête et ferme les yeux ; ses narines s'entr'ouvrent. Le bruit léger que j'entends est celui de sa respiration.

« Nous avons besoin de gloire », dit-elle simplement en crispant un peu ses doigts sur l'écrin.

Quand elle dit : « nous », il faut entendre : nous, les poètes. Ceux qui, à l'appel du photographe : « Les poètes ! les poètes ! Un groupe de poètes !... » se sont rassemblés tout à l'heure devant l'objectif avec une bonne grâce résolue.

Une rumeur de vague nous entoure : bruit de voix, de verres choqués, glissement de pas sur le parquet ciré de l'immense salon au milieu de jardin. Ma voisine est grande, athlétique. Elle ressemble à la statue de Bartholdi que l'on voyait autrefois à l'entrée du Carrousel.

Elle est coiffée de rose. Pour donner un sens à la gloire dont elle parle, elle ajoute :

« Nous sommes tous des écorchés. »

Ce qu'elle dit ensuite des prosateurs est désobligeant. Ce ne sont pas des écorchés, quelle différence ! Je sens que je vais tout savoir de ma voisine. Elle a commencé : « Je vais vous dire... » sur un ton qui me donne beaucoup d'espoir. Mais une dame qui porte un petit chat enrubanné dans ses bras vient lui reprendre la médaille et lui donne une coupe de champagne à la place.

« C'est notre destin... » se contente de murmurer ma voisine en baissant de nouveau les paupières.

Elle va boire, mais, avant, elle songe un peu à la gloire. Son destin n'est pas de boire, son destin est de souffrir. Elle ne boit que quand l'occasion s'en présente. Elle est marquée. C'est une chose qui ne dépend ni d'elle, ni de moi.

« Tous les poètes sont marqués », me dit-elle.

Il s'agit des vrais poètes, naturellement, de ceux qui se sont fait photographier tout à l'heure.

Elle ajoute :

« Je vois que vous aimez la poésie : c'est bien. »

C'est bien, mais je suis un amateur. Je n'ai pas à être déçu. Sur les grandes plaques de marbre, comme ceux des héros, le nom des généreux donateurs s'éteint peu à peu. Je dois accepter de n'être pas marqué. Au delà des prairies encore vertes, le fleuve mauve des rues crépusculaires s'assombrit sous les arbres. Ma voisine m'accompagne jusqu'à la porte du salon ; aux vitres le couchant automnal allume chaque soir des incendies de roses.

Elle ne descendra pas les marches du perron. Elle m'abandonne. J'ai fait ce que j'ai pu : je me suis inscrit. Je recevrai la photographie du groupe.

« Vous avez de la chance, nous étions quatorze », me dit-elle.

Ce sera un souvenir. Je ne regarde pas assez souvent la photographie des poètes. Qui sait ? peut-être découvrirai-je un jour le signe ? Ma voisine sourit ; elle fait non de la tête : elle ne pense pas que j'y parvienne. « Mais qu'importe ! » me dit-elle.

Elle a raison. Elle veut me rassurer. La petite dépense ne sera pas perdue :

« Les poètes ont de beaux yeux... »

Je comprends ce qu'elle veut dire, quand elle ajoute :

« Ils ont des yeux qui ne vieillissent pas. Parce qu'ils voient au dedans — au dedans... », répète-t-elle en élevant le bras comme pour me dire adieu, en désignant la ville nocturne, la grande ville au sein de laquelle, comme dans les contes de fées, va briller de tous ses petits carreaux, parmi les arbres, la maison où les poètes sont réunis — et dont le fleuve mauve des rues crépusculaires, au delà des prairies encore vertes, contourne les terrasses des cafés et les marchés déserts, enlace les squares, dévale le long des maisons promises à la destruction depuis la Belle Ferronnière et qui, par des portes vermoulues, ouvrent leurs façades goguenardes sur des cours historiques.

Pour les avoir tant aimées, si souvent parcourues, je sais que ces rues ne mènent nulle part. Mais il n'y a pas de but, il n'y a qu'un chemin.

Lorsque la jeune fille eut laissé retomber son bras le long de sa hanche et détourné la tête vers la grand-route, il me sembla qu'elle m'avait désigné le but vers lequel je m'acheminais. Deux kilomètres et demi, ce n'était pas loin. Il y a plus de dix ans de cela. Je ne suis pas encore arrivé. Pourtant, j'ai refait ce chemin vingt fois. On n'arrive jamais nulle part.

Ce soir-là, au bout de quelques minutes, je m'étais arrêté. J'avais déballé des provisions de mon sac. Je

m'étais attardé et la nuit était venue quand je m'étais remis en marche. Peu à peu, à mesure que la lune montait dans le ciel, une neige transparente immobilisait le paysage et en arrêtait les contours. Les arbres, groupés en boqueteaux et en haies, à quelques mètres de là, ne mêlaient aucune ombre à la lumière qui inondait la route. Les collines s'étendaient devant moi. Sur le ciel, la feuille du laurier luisait moitié jais, moitié diamant. De temps en temps, tandis que je marchais, mes yeux butaient contre la blancheur d'une façade couronnée d'un fronton de tuiles et sur laquelle, parfois, un arbre tout proche découpait une aile noire. Je n'étais pas sûr que les habitants de ces maisons fussent endormis. L'incertitude où j'étais ralentissait ma marche, jusqu'à ce que je comprisse que ces maisons étaient des ruines. Enserrés de broussailles, ces grands fruits de pierre, dont la tranche vive luisait sous la lune, établissaient le paysage et la nuit dans un silence qu'aucun rêve ne semblait avoir encore déchiré. Mes pieds frappaient à peine le sol ; les cailloux, que je m'amusais à heurter l'un contre l'autre, s'effleuraient ; mes gestes prenaient une sorte de grâce.

Au delà du cimetière, les premières maisons du village, de chaque côté de l'étroite rue, baignaient dans l'eau sombre qui circule la nuit sous les arbres des jardins. De grands porches bas s'ouvraient, de cour en cour, sur une noire végétation peuplée de pierres et de vestiges indistincts. De frêles arceaux reliaient des maisons aux fenêtres grillagées entre lesquelles un sentier rocailleux dévalait vers des champs blanchis par la lune. Tout à coup, au-dessus d'un petit mur, dominé de l'autre côté de la route par un autre mur beaucoup plus haut, de château ou d'enceinte, troué de pans de ciel étoilé et de branchages, je contemplai (respirant la fraîcheur) jusqu'aux plus lointains méandres du Rhône, une plaine, plantée d'arbres fruitiers, entourée de collines, fondue à

l'horizon dans le bleu tendre de la brume, tandis que, haut dans le ciel, au-dessus d'elle, cheminaient lentement des nuages dont les flancs s'éclairaient de tout l'or de la nuit. Le sommet des collines profitait de ces reflets qui accusaient le moutonnement de leurs arbustes nains ; mais, au ras du sol, s'accumulait une ombre de l'outremer le plus sombre et le plus impénétrable qui, sur la droite, s'épaississait encore au creux d'un vallon étroit décoré d'énormes cyprès noirs et dont le silence semblait gonflé d'on ne savait quel souffle. J'abandonnai la plaine et l'orient du ciel, pour m'engager vers le nord dans un simple sentier qui montait entre un groupe de maisons et les soubassements de quelque terrasse, tandis qu'un rectangle de lumière éclairait, à deux mètres du sol, une pancarte rouge, sur laquelle le mot *Café* était inscrit en lettres blanches, dépourvues de toute fantaisie calligraphique. Je serais bien embarrassé pour expliquer ce qu'avait d'étrange le spectacle si simple qui s'offrait à mes yeux. J'étais ému comme si, au milieu des miroirs et des flammes blanches de la nuit, tout à coup, s'écartaient devant moi les branches emmêlées du Jardin — et plus encore lorsque, m'approchant, dans la petite salle aux murs grossièrement façonnés, le long desquels courait un banc de bois, j'aperçus, la tête reposant sur son coude près de la main aux doigts entrouverts, le genou replié, le flanc soulevé par une respiration paisible (un chien, pensai-je, un oiseau), vêtu d'un pantalon trop grand et de petites bretelles bleues à même sa peau salie de terre, déchirée d'épines, un enfant qui dormait près de sa fronde. Le poids du silence (des rêves) était si grand que je franchis le seuil comme une frontière, la porte d'une maison sans retour.

BERNARD PRIVAT

FEUILLETS NOIRS

Ici l'encre se fait plus noire, et les considérations, intempestives.

A New York, Madison Avenue, en 1942, une exposition de « peinture onirique ». Le rêve, le rêve seul...

Y. — Quel manque de talent !

Z. — Mais, c'est dans la doctrine...

La repartie de Z témoigne de la sacralisation du *contenu* par le *contenant*. En d'autres termes : la médiocrité de la forme peut être rachetée par la « bonne intention ». En l'occurrence : l'orthodoxie des exposants.

*

Esthéticiens :

A. — La forme est la manifestation sensible de l'idée.

B. — A se trompe, dans l'art, l'idée s'est dépassée elle-même, elle n'existe plus : ce qui existe, c'est la forme.

Peintre :

— Rien à comprendre dans la peinture...

Public :

— Ça représente quoi ?

A Venise, en compagnie de Michel Leiris, à la Cà Rezzonico. Nous regardons une symphonie de rouges, de bruns et d'orangés : un Piazzetta.

A nos côtés deux touristes français — un couple. La jeune femme va de son compagnon au tableau, revient, et faute de signature sur la toile et d'indication

sur le cadre, lui dit, désappointée : « Il faudrait un catalogue, *on ne peut rien voir.* » Phrase à retenir, à souligner, à donner froid dans le dos : c'est ce que pensent de la peinture, dans leur immense majorité, les troupeaux et leurs « pasteurs ».

*

Le bœuf et la licorne.

Nous n'aimons pas connaître mais seulement reconnaître.

Nous voyons un porc, un veau, un bœuf ; nous ne voyons pas la licorne : manque d'habitude.

L'extraordinaire passe inaperçu. Et puis le bœuf est comestible, la licorne non.

Note. — Selon Han Yu[1] la capture de la licorne comporte une condition première : sa rencontre avec un sage. « C'est pour le sage que la licorne apparaît... Le fait est que lorsque apparaît une licorne il y a un sage accompli qui se trouve là... » Le sage. Autrement dit : l'amateur distingué.

*

La lente germination de certaines œuvres — non des moindres — dans notre esprit. En regard : la hâte, la désinvolture, le manque de retenue de tant de jugements.

*

Il est exact qu'il n'y a pas de doctrine vraie en art ; qu'en effet on se lasse de tout, et qu'il suffit de deux ou trois lustres pour qu'une esthétique admirée tombe en désuétude. Alors, ce qui était exemplaire provoque

1. G. Margouliès, *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise.*

haussement d'épaules, dédain, colère. Place pour ce que cachait, hier encore, ce qui déjà *s'avançait* !

Car ce qui semblait régner encore n'avait déjà plus de vertu.

— Le plus créateur des créateurs serait celui qui ferait de cette constatation une règle pour lui-même. Il saurait *achever* en lui ce qui est agonisant. Au lieu de « perfectionner » ce qui est en train de mourir.

*

En avant, en arrière ?

On peut croire aller de l'avant comme on croit rouler dans un wagon immobile.

Ainsi peut-on se croire vague impétueuse alors que l'on est seulement le reflux d'une grande marée.

*

Similitude et fréquence posent leurs lourdes bornes aux frontières où se lamente Liberté grande.

— Comment ne pas ressembler à quelque chose existant déjà dans le monde ?

— Comment ne pas se répéter ?

*

L'étrangleuse.

Comprendre que la porte basse du succès soit *forcée* de préférence à la porte de la gloire la plus haute : elle est si étroite qu'elle en est meurtrière.

*

« Prendre part » comporte de grands avantages matériels... et fait renoncer à ce que nous avons de spirituel.

*

Les *arrivés*, les apercevoir sur les bords du fleuve, encagés, alors qu'au beau milieu tu te sens emporté superbement vers la haute mer.

*

Chefs de file chargés de chaînes.

*

Ironie de la vérité ou inversement. Celui qui forma le vœu de ne peindre que pour les esprits difficiles : ayant peu d'audience, il y voit la preuve d'une pleine réussite.

*

Brillantes défaites.
Sordides victoires.

*

Patiente solitude.
Orgueilleuse retraite.

*

Sans fiche !

Quand une peinture, actuellement, ne peut être facilement « classée », soyez-en sûr : elle est *hantée*.

*

A compter sur les doigts.

Ceux qui n'admirent pas seulement ce qui est admiré (c'est-à-dire : cher).

*

Ce qui manque à tous ces « génies » c'est... l'ingénuité.

*

Génial ? — Non. Seulement ingénieux.

*

Il n'y a guère de formes plus pures que ces idoles des Cyclades. Pureté constellaire — comme allant de soi. — Plénitude et saveur aussi.

La pureté « moderne » acquise au prix de la sécheresse : un subterfuge.

*

S'appauvrir, s'émacier : autre manière de gaspiller.

*

Pauvres peintures pour âmes pauvres.

*

L'art triste.

Une peinture triste sera toujours une triste peinture.

*

Un monde sans art vivant serait un monde sans culture. Seulement une civilisation sinistrement scientifique.

*

L'art ne se maintient que grâce au « petit nombre ». Le respect qu'il inspire encore au public a donné à Paris la première place. Depuis cent ans cette suprématie se manifeste par la capacité de passions artistiques et « d'enthousiasme pour la vertu des formes » ; la sensibilité et la curiosité continuellement tenues en éveil, enfin la fusion des qualités complémentaires du Nord et du Midi.

Ainsi résumé, ce que Nietzsche affirme à plusieurs reprises dans sa critique de la culture européenne à la fin du siècle dernier est aujourd'hui brûlant. En parlant de la nécessité d'un « petit nombre », de son empire et de l'enthousiasme pour la forme, il met le doigt sur ce qui *maintenant* est menacé de mort.

*

« Être abandonné des hommes, avoir brisé ses armes, entendre les cris d'allégresse et la musique accompagnant l'entrée triomphale du protégé de la Fortune... » (Musil). Il ne faut pas briser ses armes ; et qu'importe cet *Allegro* qui ne vient pas de toi...

Car on n'est jamais si bien honoré que par soi-même.

*

Souvent, rien de plus arrogant qu'une œuvre sans nécessité.

Parfois, rien de plus discret qu'une œuvre inévitable.

*

Vulgarisations tonitruantes.

Inventions comme à voix basse...

*

Outrance et froideur : bonne recette pour faire des dupes.

*

J'entends, disait-il, par *art défiguratif* une figuration basée sur l'altération, l'addition, le mélange, ou la parodie volontaire de figurations anciennes. UNE DISLOCATION STAGNANTE.

Un tel art, brillant et imprévu (il pourrait l'être), ne serait-il pas l'indice le plus sûr d'une crise de culture ?

Si par hasard on en convient, ne serait-il pas prudent d'ajouter qu'un amorphisme trop complaisant ne serait pas moins sûr indice d'une exténuation ?

Se prendre comme unique support (le croire) ne serait-ce pas un leurre ; une cible trop rapprochée, un peu comme tirer de l'arc à *pointe portante*...

D'où stagnation possible, ici convulsée sur place, mais consciente, et là un glissement à quelque désolant néo-conformisme — à la morne quiétude de la facilité [1].

*

Faire de l'art seulement avec de l'art, ou faire de l'art avec rien. Ces deux interrogations extrêmes semblent admirablement contrastées...

« Pas tant », dirait mon ami le Vaudois.

*

Le démon de l'analogie.

Le jour où héliozaires, noctiluques..., deviendront populaires...

1. Du génie, du talent, de la facilité — oui. Mais pas seulement cette dernière. La facilité doit être le sourire du génie, du talent...

Le jour où la microphotographie sera aussi vulgarisée que la photographie... *figurative*... Ce jour-là, ce qu'on appelle non-figuration en peinture...

(Pas une petite tache qui ne portera *son* nom.)

*

Une revue d'art new-yorkaise avait publié jadis sous le titre *The new abstract vision* une suite de microphotographies sous lesquelles on pouvait facilement mettre le nom d'un peintre de tendance dite abstraite. Tout l'éventail : de l'abstraction géométrique agonisante au naissant expressionnisme abstrait, s'y déployait.

Les « motifs » : fission d'uranium, molécules d'un cristal de pyrite, fumées d'oxyde de zinc, de magnésium...

Le chef-d'œuvre était la microphotographie électronique de particules de *teinture* ! Vingt-cinq mille fois agrandies (*magnified*). L'auteur : la *Radio Corporation of America Laboratories.*

*

Propos désespérés de Matisse sur *la perte de la saveur.* (Nice, février 1933. Remémoration).

La saveur, dans l'esthétique hindoue, n'est pas uniquement une valeur sensorielle (gustative) ; elle est la joie même, le sentiment d'un accord parfait avec l'Univers.

*

L'exil, le silence et la ruse.

Une solitude sans défaut où l'écho secret, le reflet de l'arrière-monde lui parviendrait.

Comme si, tout en restant homme il voyait la Nature avec des yeux de bête.

L'héritier d'un champ où les formes tour à tour fermentent et se consument.

Familier avec la reptation du désir de l'ombre.

*

Sens, non-sens, style, réalisme, figuration, abstraction, et puis ?

Le plus excellent peintre, de manière franche, ou voilée, en retorse n'offrira jamais rien de mieux que les annales de son Désir.

*

Pour Michel-Ange, l'espace, c'est une muraille de corps virils. Pour Renoir, c'est « une odeur de femme ».

*

Charmes, philtres, etc.

Un art qui exigerait pour être pleinement communiqué la ressemblance — en quelques points — avec le mouvement érotique : fascination, appel orgiaque, disposition extra-normale...

*

L'insondable, douloureuse, exaltante précarité de toute création artistique.

Et la nécessité d'une joyeuse et amère bravoure face au doute et à l'incertitude.

*

Différence entre surprise et étonnement. *L'entrepreneur de surprises* ne cherche pas à se surprendre lui-même. Seulement les autres. Démonstration foraine.

Celui qui s'étonne soi-même, en proie à la création.

Être au centre de l'étonnement. Comme il est dit familièrement : il n'en revient pas. (Car souvent il en meurt.)

*

Le Saturnisme pictural évoquera de préférence précipices et méandres, cavernes, pièges et labyrinthes, gouffres aimantés et falaises d'ombre, alors même qu'il se réfère à tout autre chose.

*

L'art magique.

Il disait : la magie me dégoûte : c'est pour les boulevardiers. Avec les sorciers tant que vous voudrez, ce sont des bouseux. Avec les anges jamais de la vie ! les anges, ces bureaucrates du surnaturel. Avec les démons tant que vous voudrez ; ils ont tout créé, ils créeront encore, ils créeront toujours.

*

L'empire des lémures.

Pas de temps plus approprié que le nôtre à une symbolique du monde larvaire — à une peinture de ses manifestations terribles. — Examinons celles « qui ont cours » grâce à une certaine accommodation de la mode, et qui, de ce fait, sont dérisoirement *fréquentables*.

*

Le lieu et la formule.

Les lieux souterrains où s'organise la domination de l'informe ont le « confort moderne ».

Là où il faudrait de l'*humide*, du *corruptible*, de la

fermentation, vous ne trouverez qu'hygiène, astiquage, et... formalisme.

(Car la seule valeur de l'informe serait de servir d'humus à la germination de formes nouvelles.)

*

Leçons de nuages.

Joubert remarque que l'agrément ressenti en regardant les nuées tient à leur mouvance et à celle de leurs couleurs. Si l'on prend garde à leurs formes — à leur silhouette — si notre regard les arrête un instant, ce qui frappe, c'est leur pauvreté, leur insuffisance.

*

Écrit à Cumes.

Sorte de stupeur qui justifierait l'*expression à tout prix*, donnerait le sceau de l'irréfléchi sans partage au délire, à la hideur, au monstrueux.

Violer tous les signes ! Il faudrait être saisi par l'égarement sacré, habité par une insolite fureur.

*

Hybris.

Dionysos l'ivresse et la mort
Tout ce qui te précède
Et tout ce qui te suit
Il n'y a qu'oscillation
Fatigue d'entre-deux
Tout ce qui rôde entre chien et loup
Entre la figue et le raisin
Entre deux vins
Et tous les airs penchés
Et mille séductions
D'un art du crépuscule.

ANDRÉ MASSON

AU REVOIR

LA GUERRE

I

Je n'ai pas fait la guerre comme j'aurais voulu. Ou plus exactement, ensuite, j'ai souvent été mécontent de cette période de ma vie. A ce moment-là, je n'étais guère capable que de foncer comme un taureau, j'étais buté, convaincu, sans doute même heureux du malheur dans lequel je m'enfonçais, et dont je ne voulais sortir que de l'autre côté. Mais ce malheur a fini par être tellement lourd que je l'ai détesté, et que j'ai désiré maintes fois en sortir à n'importe quel prix. C'est cela qui m'a laissé un goût amer. La haine est une sale école. J'y ai beaucoup réfléchi depuis. Je crois maintenant que ce qui s'est produit est venu, certes, de ce que j'étais alors particulièrement incertain, contradictoire et passionné, comme un gosse, entre la révolte et l'obéissance. En plus, l'occasion était belle pour un drame, et j'y étais bien préparé par mes années de collège. Mais, également, le drame n'était pas en moi seul, il était dans la réalité.

Je n'avais pas été romantique jusque-là, ou à peine seulement. Je me défendais même, sûrement, de l'être. Je n'aurais pas eu le temps, j'étais trop pauvre. Il fallait d'abord s'occuper du gagne-pain. C'est ce que les études étaient pour moi. Et j'ai toujours eu le sentiment du devoir. Jean ne me troublait pas encore. Je n'avais pas encore bien eu l'occasion de voir qu'il était à part, parce qu'il était trop petit, deux ans de moins que moi,

ce qui est beaucoup à ces âges. J'avais seulement remarqué qu'il était plus calme, plus posé, plus distant, comme plus maître de soi, moins turbulent, moins tourmenté que moi. Il ne chahutait pas. On aurait dit qu'il n'avait pas tellement besoin de s'amuser. Je trouvais même qu'il était trop sage pour un garçon doué comme lui. Mais il m'admirait, il s'appuyait sur moi, je le regardais comme un frère cadet, j'avais à l'aider et à l'entraîner dans mon mouvement, que j'estimais être le seul naturel pour les gens de notre espèce. Et lui paraissait m'écouter. Lorsque nous nous sommes retrouvés en 1919, c'était presque le contraire. Il avait mûri. Il en était même comme fermé. Et moi je me sentais coupable envers lui. L'année d'avant, je lui avais conseillé de devancer l'appel pour pouvoir choisir son arme, aller dans l'artillerie, au lieu d'être envoyé dans l'infanterie comme tout le monde. J'avais eu envie de lui éviter les dangers les plus grands, les fatigues les plus dures. Et on croyait tous que la guerre ne finirait jamais. Je lui avais dit : « Tu vois, moi, maintenant, eh bien, j'aimerais mieux avoir une jambe ou un bras coupé par une charrue, plutôt que de continuer : on en a tous marre. » Pourquoi la charrue ? C'était l'adolescence. Je lui montrais mes points noirs dans la peau de ma figure, je ne parlais plus qu'argot. Ça l'avait un peu effrayé. Et voilà qu'il en avait pris pour quatre piges au lieu qu'autrement il n'en aurait peut-être eu que pour deux ou trois ans, sans avoir couru de risque. C'était idiot. Il n'aurait pas eu besoin de ce coup dur, qui allait encore l'enfoncer dans son ressentiment. Moi, j'avais toujours l'air d'être le guide et le soutien. Car je parlais, tandis qu'il se taisait, comme si j'avais su ce que je voulais. C'était aussi parce que j'avais été longtemps sans dire grand-chose, au front. Mais le dedans avait été tordu. Je n'allais pas tarder à m'en rendre compte. Nous nous sommes rencontrés à Strasbourg, un peu par hasard,

du reste. J'étais au centre de préparation pour l'École Normale. Il était canonnier dans son régiment. Moi, j'étais déjà à moitié civil. Je n'avais plus, apparemment, qu'à recommencer à vivre. Lui, il allait falloir d'abord qu'il tire son temps. Comment s'arrangerait-il ensuite pour se faire une situation, sans diplôme, sans rien ? Toutes les places seraient prises. Et il aurait dans les vingt-trois ans. Ce n'était pas bien. Je voyais qu'il n'aimait plus la vie. En fait, nous étions déjà deux vaincus ayant également besoin l'un de l'autre pour essayer de nous raccrocher à quelque chose d'un peu solide. J'avais peut-être encore plus de courage que lui. Mais lui savait déjà mieux que moi ce qui allait nous arriver.

Avant la guerre, disons que j'étais surtout un garçon sentimental, cherchant les voies de la connaissance comme un bon élève de nos humanités. J'avais bien ruminé des sonnets, autour de mes dix-douze ans, mais je m'étais vite arrêté, dans mes premières années de collège, visiblement, d'abord, parce que j'avais perdu la passion des évangiles avec l'histoire du Syllabus, et c'était de là que me venait l'inspiration. Pourtant, je n'ai pas encore tout à fait oublié l'étoile des mages qui se transformait en edelweiss une fois retombée sur terre. Mais le pire était, sans doute, que je me sentais au-dessous du niveau, à cause de ce qu'on lisait et de ce qu'on apprenait. J'avais l'esprit, mettons, plutôt géométrique, et le goût du savoir universel qui va souvent avec, à cet âge. Si je n'avais été que l'ensemble de mes capacités scolaires, s'il n'y avait pas eu la guerre aussi (il faut sûrement ajouter cela), qu'est-ce qui m'aurait empêché de devenir un citoyen paisible et anonyme, dans le genre ingénieur, ou dans le genre professeur, capable de générosité et d'intelligence, un peu comme mon père ? Et nous aurions été pareils, lui et moi, chacun dans son domaine. Mais il y avait aussi ma senti-

mentalité, moins le talent qu'il faut pour en faire tout de suite une conviction littéraire. Les deux grandes sorties bouchées, de cette façon, celle du sérieux et celle du brillant, qu'allait-il me rester après mes quatre années de régiment ?

La guerre m'a livré au romantisme. Il n'avait besoin, je pense, que de loisirs et d'un peu de malheurs pour s'installer. Cependant, il y avait déjà eu quelques symptômes. Au collège, j'avais cru à l'intuition. C'était aussi ce qu'on nous racontait, et qui n'était pas pour nous mettre à l'aise. Nous recevions, tout compte fait, deux enseignements qui se contrariaient, ou, plutôt, qui se sont contrariés sourdement en moi : d'une part, celui de la morale, privée et civique, se bien conduire, travailler honnêtement, servir son pays, gagner les récompenses qui soutiennent le courage, être un des innombrables chaînons de la chaîne, dans le quasi-anonymat qui règne sur les manuels de mathématiques, dans la modestie héritée de la foule qui avait fréquenté les églises depuis le commencement des temps ; d'autre part, celui de la culture qui ne pouvait guère être, alors, que le culte des héros et des génies, Mucius Scaevola au bas de l'échelle, Napoléon, Jeanne d'Arc, Pascal, Victor Hugo, Pasteur tout à fait en haut. Ceux-là, c'étaient les élus de l'inspiration. On ne pouvait pas se comparer à eux. On n'avait qu'à les admirer, les remercier et les envier. J'ai été accablé par ce que je sentais d'écrasant et d'inaccessible dans leur supériorité. Mais j'étais loin d'apercevoir ce que cette doctrine un peu janséniste de la grâce faisait de moi : elle me conduisait tout doucement vers la solitude et le silence. Je ne les ai évités que de justesse, ou du moins il me semble, et très tard, sans doute, au bout d'un long rétablissement, grâce à la Russie. Ce n'était pas mon genre, pourtant. J'étais plutôt bavard, au contraire, entreprenant, allant, comme lancé à la conquête de la justice, en vrai

plébéien que j'étais. Mais je ne tenais pas assez au bonheur. C'est là, j'imagine, que s'est nouée toute l'histoire. Je ne croyais pas au bonheur. Je me demande même si j'y avais jamais cru, même étant gosse. Je remuais des idées, à la suite des livres que je lisais. Nous étions internes, nous tournions sur nous-mêmes entre nos murs. Que pouvions-nous faire d'autre que remuer des idées à la suite des livres que nous lisions ? Jean, lui, devait avoir déjà choisi sa matière favorite, les mots, les mots, les mots, car c'est d'eux seuls qu'il m'a parlé ensuite, pendant notre jeunesse. Mais je ne le savais pas, alors. Et heureusement, car sinon nous nous serions sans doute disputés, dès ce moment-là, comme c'est arrivé ensuite.

J'étais très préoccupé, entre autres, par l'éducation des filles. Naturellement, je n'avais pas de sœur, et je ne voyais guère que des garçons depuis mon entrée au collège. Pour le reste, je me croyais bien malin, mais pour les idées, j'étais dans une sorte d'innocence, un peu comme un simple d'esprit. J'ai vu seulement beaucoup plus tard que ce n'était pas du tout cela qu'on me demandait. Je m'acharnais à lire, à essayer de retenir et de comprendre. J'étais comme une éponge. Si j'avais été aussi malin que je croyais l'être, je me serais mis, dès le début, à apprendre à juger. Mais, en réalité, je n'étais pas fait pour la chasse, l'affût au petit jour, le coup de fusil au bon moment. Il a fallu que j'attende mon premier échec, à l'agrégation, pour me rendre compte que j'avais passé à côté tout au long de mes études, et que mes succès avaient été pour une bonne part des malentendus. Dans notre système d'enseignement, pour réussir, il ne faut pas continuer longtemps à lire, ce qui s'appelle lire, en donnant raison à ce qu'on lit, pendant le temps qui est nécessaire pour que cela pénètre bien jusqu'au fond, là où personne n'aime être touché. Il vaut mieux prendre le pli, très vite, de ne lire que d'un œil, en char-

geant l'autre de surveiller. C'est le seul moyen de pouvoir attraper de quoi placer son mot, l'essentiel étant de répondre en classe. Ne croyez pas, cependant, qu'il faut avoir bien compris pour parler et briller. Ce serait presque le contraire. Le bon dosage doit être à peu près celui-ci : avoir repéré dans les manuels et les cours ce qui est ordinairement dit sur le sujet ; ne pas chercher à savoir si c'est bien vrai ou non, et surtout si on le pense également ou non, ce serait trop difficile ; mais broder là-dessus, selon les règles de la rhétorique, avec quelques variations personnelles accessoires, et c'est d'autant plus commode qu'on hésite moins, ayant peu réfléchi ; l'attrait du jeu assaisonne l'ensemble pour lui donner l'aspect de l'autorité. A ce point de perfection, on dirait de la maîtrise, celle qu'on acquiert au bout d'une longue méditation, quand on arrive enfin à savoir ce qu'on croit et ce qu'on veut dire. Seulement, il y manque la vérité. Ce n'en est que la caricature.

Si cette façon d'organiser les études, de dresser les adolescents à manier légèrement les mécanismes de l'intelligence, n'avait rien de commun avec la volonté de puissance, avec le goût de la domination, avec une certaine doctrine de la vie selon laquelle il faut constamment se défendre si on ne veut pas être mangé, ce ne serait pas grave. Mais je la trouve détestable parce que je crois que le seul moyen de bien penser utilement, directement, ce qu'on pense, pour qu'il en résulte une existence juste et heureuse, est, au contraire, de commencer par la soumission, je dirais même par l'esclavage, en rappelant ce qu'il y a de vrai dans le postulat de Hegel. D'ailleurs, pour s'en rendre compte, il suffit de se représenter le mécanisme de l'invention. On ne peut savoir ce qu'on a vraiment à dire, en plus ou à côté de ce qu'on entend dire, ou contre, qu'après un filtrage minutieux. Autrement, on ne fait que répéter, comme un perroquet, ce qui a été dit déjà. Ce n'est pas seule-

ment ennuyeux, c'est aussi malsain, parce qu'on risque de ne s'attacher aux mots que pour leur chatoiement. Donc ce qu'on a de mieux à faire est de laisser entrer là le plus d'autres possibles, au point de s'effacer pour laisser toute la place. C'est là que le choix doit se faire, dans une sorte de lutte pour la vie qui est terrible, en vérité, parce qu'elle est longue. Rien ne peut l'arrêter, que la certitude ou la mort. Et aussi parce qu'elle est dure. La tricherie n'y passe pas. En sort vainqueur ce qui est irréductible au reste. Mais, va-t-on me dire, afin de me coincer, c'est cela qu'on appelle la dialectique. Vous avez bonne mine de la combattre, pour la réintroduire sans vous gêner quand vous en avez besoin. Non, il y a une différence : la dialectique de notre pensée se présente comme la loi de son mouvement, qui serait sans fin, n'étant qu'un mouvement. Mais le mouvement de notre pensée, notre pensée elle-même, ne sont que des moyens. Ils sont là pour servir la vie qui a ses exigences, qui donc leur assigne leur point de départ et leur point d'arrivée, non pas seulement à l'origine et à la fin de l'humanité, comme dans la dialectique hégélienne de la nature, mais en chaque individu. C'est ainsi que les pensées réelles, celles qui correspondent à nos vrais besoins, et qui sont chargées de leur répondre en leur apportant leur satisfaction, ou tout au moins en les apaisant, se séparent des pensées qui ne viennent que de la curiosité, de l'ambition ou de la vanité. Elles ne peuvent se façonner, il est vrai, que par la contestation, parce que nous n'avons pas d'autre connaissance qu'expérimentale et que nous devons nous éprouver nous-mêmes comme n'importe quel objet de la science, avec les mêmes méthodes, la même rigueur, la même patience que pour n'importe quel objet de la science. Sinon, nous risquons de rester toute notre vie des étrangers pour nous-mêmes. Mais cette recherche n'est indéterminée que lorsqu'elle ne s'accorde pas à ce qui nous met en contact

direct avec la vie, c'est-à-dire avec ce que nous aimons et dont nous avons besoin pour vivre. La solitude ne se produit que lorsqu'on néglige cette règle. Il y a la même différence entre la dialectique d'aujourd'hui et la vérité qu'entre la formule générale d'une courbe et telle ou telle courbe particulière avec ses coefficients déterminés. Que le mouvement rebondisse d'un individu à l'autre, d'une époque à l'autre, pour rejoindre et préciser la formule générale ne change rien à cette détermination. Une même règle domine l'humanité et les individus : il faut aimer la vie et la matière de la vie pour vivre et non pas seulement faire semblant de vivre.

Il y a un soupçon de cette vérité élémentaire dans le mot : intuition. Il veut signifier ce qui rattache nos paroles à quelque chose de réel, de vivant. Mais c'est comme par une déchirure, un éclair, une meurtrissure de la vue et du discours, une sorte de violence, où il y a de l'élection, de la grâce, du surnaturel, en tout cas de l'irrationnel. On dirait un peu le génie vu de l'extérieur, à sa production qui étonne. Seulement, pourquoi y aurait-il une telle différence de nature entre les uns et les autres ? Pourquoi une telle prédestination ? Une telle inégalité, à laquelle il n'y aurait, en effet, d'autre réponse que le désespoir ? Pourquoi ne serions-nous pas tous capables de la vérité, et par conséquent de chacun son bonheur, différent par les formes, certes, mais communicable par son essence ? Pourquoi ne serions-nous pas tous capables d'aimer et d'être aimés avec la même plénitude ?

La guerre m'a appris que j'étais profondément le même dans la pauvreté que tous mes camarades de front, les uns qui m'attiraient, les autres qui me repoussaient, les uns que j'admirais, les autres dont je me méfiais. Nous avions tous besoin du minimum de vie qui n'est refusé ni à l'herbe ni aux moustiques, nous

subissions tous les mêmes tentations, tous nous avons risqué notre vie à un moment ou à un autre avec la même et totale insouciance, par le même mouvement hors de la contestation vers une sorte de conclusion. Il y a, bien sûr, la variété qui déconcerte. Mais il y a aussi le principe de l'identité, qui est notre seul repos. Nous sommes doubles, il est vrai, au dedans de nous, langage et vie, paroles et appétits, ce que nous disons et ce dont nous avons besoin. Tels sont, sans doute, les fameux sujet et objet de la philosophie moderne, la *res* et l'*intellectus* de la philosophie classique. Leur union constitue ce qu'on appelle maintenant la conscience, où nos discours s'élaborent en même temps que nous respirons et regardons. Je ne vous dirai pas d'où viennent les mots et d'où vient la vie, ni comment leur union se produit en chacun de nous. Je n'en sais rien et je ne vois pas qui le sait. En un sens, ce sont des contraires comme le mouvement et l'immobilité, puisque la vie ne s'arrête jamais, n'a pas un seul instant pareil à l'autre, et que les mots sont hors de ce temps-là. Mais, d'autre part, on ne voit pas comment on pourrait les séparer, au moins dans notre espèce humaine, puisque les mots paraissent se nourrir de la vie, au point même de la détruire, et que notre vie ne devient silence que lorsqu'elle meurt. Nous avons un contact, que nous pouvons rendre à peu près permanent, avec nous-mêmes, avec la quantité et la qualité de vie que, chacun, nous portons en nous, avec la petite part que, chacun, nous avons reçue du grand mouvement commun de la vie. Là est notre capacité de l'esprit, la possibilité que nous avons d'être un en nous-mêmes.

Depuis que je m'observe et que je compare ce que j'observe avec ce que je lis dans les livres, je vois que ce qui se passe en moi est un déroulement à peu près ininterrompu de mots dans ma tête, une à peu près constante attention à ce que les mots peuvent bien

signifier, s'il en résultera de la guerre ou de la paix, du malheur ou du bonheur, de l'effroi ou de l'espoir, et enfin la recherche à peu près constante d'un accord vrai, ouvert, non masqué, stable, assuré, entre ce qui m'arrive et ce que j'en dis. La dialectique ne nous raconte que le déroulement des mots à la surface de cet ensemble. C'est le reste qui garantit la vérité. Elle est possible puisque l'adéquation, comme on disait, est chaque fois sensible. Je perçois fort bien, chaque fois, si ce que je dis est de moi ou de quelque personnage emprunté, si cela me détourne de moi ou me maintient dans mon ordre. Depuis soixante ans que je suis au monde, je suis arrivé à reconnaître ce qui a été le mouvement de ma jeunesse, celui de ma santé, celui de mes ambitions, et, par-dessous, celui de mon besoin, permanent, ou du moins toujours reparaissant, d'une sorte d'abandon, d'une sorte d'oubli, d'une sorte de disparition, disons le mot, d'une sorte de résurrection. Si l'on se sert de la formule classique, qui est peut-être la plus commode pour suivre ces opérations, on aperçoit très vite que la réalité, la *res*, nous est ainsi donnée, dans notre intimité avec la vie et avec ses exigences. Pour qu'il y ait là le fondement d'une objectivité il suffit de poser que nous sommes tous pareils au niveau de la pauvreté. Qui pourrait encore, après les guerres et les révolutions de notre siècle, se figurer que toute autre structure peut avoir un sens ? Non, il n'y a pas à chercher plus pour définir un homme ordinaire. La mort est plus vaste que la vie, vue de chacune de nos existences finies. C'est elle qui l'enveloppe. De toute façon, il y a déjà pour constituer l'humanité plus de morts que de vivants. Quoi qu'il y ait de l'autre côté, l'herbe ou Dieu, notre existence en est jugée, et comme mesurée.

Pourquoi faut-il, cependant, que cette vérité, qui est constante et commune, qui est également claire et féconde, puisqu'il en résulte une méthode rigoureuse

de pensée et de conduite, celle qui sert pour la composition des grands livres, pourquoi faut-il qu'elle soit contrainte à tant de tours et de détours, à tant d'efforts et de sacrifices pour se retrouver dans l'enchevêtrement des propositions qui constitue ce qu'on pourrait appeler l'ensemble du langage, conversations, histoire, science, arts, métaphysique, où il y a si peu ce qu'il faudrait de justesse et de douceur ensemble dans une si grande quantité de phrases ? Pourquoi faut-il que ce travail, pourtant nécessaire, fasse tellement de victimes, qu'il y ait si peu d'élus parmi nous tous, qui sommes tous appelés, pourquoi faut-il, en un mot, qu'il coûte si cher ? Les théologiens cherchent des réponses, souvent aventureuses, à ces questions, mais les philosophies, la plupart du temps, n'y prennent pas beaucoup garde, ou, lorsqu'elles sont très modestes, se contentent de baisser la tête, n'y pouvant rien de plus. L'intuition, en tout cas, n'explique rien, là. Le mieux qu'elle peut faire est de constater, statistiquement, pour ainsi dire, la rareté des bonheurs, en encourageant peut-être même un peu à une sorte de paresse, comme à un report sur quelqu'un d'autre du soin de créer, qui est, au contraire, le lot de chacun. Je me rappelle fort bien qu'au collège, c'est avec un mélange de crainte et de pitié que j'abordais les fameux chefs-d'œuvre. Dans ce qu'on me racontait d'eux, j'apercevais de quelle solitude ils avaient été payés, par leurs auteurs. Pascal en était comme un exemple terrifiant. Comment échapper à cela ? Ou comment faire pour que le service de l'esprit soit un peu moins aride, un peu plus efficace aussi, un peu moins une affaire de curiosité pour les consommateurs, un peu plus un mouvement irrésistible de la charité pour tous ? Car tout est si lent dans la marche des idées et des sentiments, la résistance si féroce, la guerre si impitoyable. Il y a peut-être des époques privilégiées.

J'étais déchiré entre l'envie et la peur d'avoir du génie. J'aurais voulu être à la fois un homme ordinaire, heureux de vivre, comme n'importe qui, et un inventeur généreux, apportant un peu de secours dans le monde, tout en sachant bien au fond de moi que les inventeurs, justement, n'ont guère le temps de respirer. Cela ne serait possible que si vraiment l'intuition résolvait tout par la grâce, en une sorte de clin d'œil rappelant celui de saint Paul. Cela ne serait possible que si le mal n'existait pas. Mais peut-on arriver à vivre sans erreur ni mensonge ? Peut-on savoir sans avoir cherché ? Je ne vois pas ce qu'on pourrait imaginer d'intermédiaire entre le mouvement de la connaissance purement expérimentale, avec ses tâtonnements, qui sont toujours sanglants, et l'immobilité d'une connaissance traditionnelle, diffuse en chacun, qui n'aurait besoin de rien inventer. La connaissance expérimentale, c'est l'apprentissage des mots, qu'on maltraite toujours longtemps avant de les employer comme il faut. La connaissance traditionnelle, ce serait le don de ne jamais rien dire que de vrai, avec pour règle le silence plutôt que d'hésiter, de s'aventurer ou de tricher. Il y a de cela dans l'innocence, qui est en même temps le niveau le plus humble de l'existence, mais il y en a également dans le génie, qui est très loin au-dessus de nous, les coniques de Pascal, la rédaction de Rimbaud lorsqu'il avait douze ans. On est soudain devant une apparition, qui s'isole, qui se détache, surgissant sur le fond d'un immense vide, pareil à la mort. C'est une chose tout à fait nouvelle, tout à fait inattendue, mais elle est, en même temps, d'une telle évidence, qu'on dirait une conséquence tout à fait nécessaire, simplement nécessaire, de ce qui précédait. Il n'y aurait peut-être eu qu'à l'attendre pour qu'elle se produise. Je pensais que je n'étais pas assez pur, pas assez d'un autre monde, pour recevoir de pareils cadeaux. Ma tête était trop

bruyante, trop à l'image de la foire, au lieu de l'être à celle de la plaine. J'essayais de penser la ville, je m'étais livré à la connaissance expérimentale. Mais c'est la terre qui m'attirait. Maintenant ce n'est plus à l'intuition que je crois, comme méthode pour la vérité, c'est au dépouillement, c'est à la pauvreté.

Je m'explique ainsi pourquoi au collège, déjà en première, sans doute, 1913-1914, et surtout en philo, 1914-1915, j'ai eu soudain l'idée de me mettre à porter une longue ceinture de flanelle sur mon pantalon, rouge ou bleue, comme le faisaient alors les artisans de nos pays, maçons, menuisiers, charrons. C'était un peu par manifestation de socialisme, certes, mais c'était plus encore, il me semble, pour rester dans le rang, pour bien montrer et me montrer que je n'avais pas à me lancer dans des aventures intellectuelles au-dessus de moi, à la manière des phénix, comme on appelait chez nous ceux qui cherchaient toujours à se distinguer.

Le mieux, évidemment, était de rejoindre la guerre, le plus tôt possible. Tout le monde y était ou devait y aller, à part les éclopés. Si on m'avait laissé faire à la maison, je me serais engagé tout de suite après le bachot. Mais mon second frère disparut en septembre 1915. L'autre était très malade. Autour de nous, il y avait déjà beaucoup de tués dans les jeunes gens. Mes parents étaient tristes à mourir. Je ne pouvais pas les abandonner sans raison. Et il n'y en avait pas. Le sens de la guerre, chez nous, n'était pas un rêve de victoire. On n'y croyait plus. Mon père, même, sans doute, n'y avait jamais cru. Il avait toujours eu peur de cette guerre, qui l'a achevé, du reste, tandis qu'elle écrasait le pays. Non, le sens de la guerre, pour nous, était uniquement la résistance à l'occupation et le partage du malheur.

Ce goût de partager le malheur, je l'ai retrouvé quel-

ques années plus tard en Russie, chez des non-communistes, qui étaient plutôt opprimés par le nouveau régime, et qui avaient été libres sous l'ancien, mais qui estimaient qu'ils devaient subir, peut-être pour expier, peut-être aussi pour contribuer à ce que cette période soit finalement pensée de tous les côtés.

J'étais impatient de partir. Cet automne de 1915 a été lourd. J'étais seul avec mes parents. Mon frère aîné, malgré sa lésion pulmonaire, avait voulu rentrer à l'École pour essayer de s'occuper, après une longue année d'ennui. Le village, où tant d'hommes manquaient, était comme mort. Du reste, je n'avais rien à y faire, que les besognes de la maison et du jardin, pour aider. Je lisais un peu, mais sans conviction. Je ne me voyais pas revenir. J'essayais de me détacher, puisque rien bientôt n'allait plus compter. En fait, je n'étais guère tenu là que par mes parents, qui avaient besoin de me sentir près d'eux parce qu'ils ne voulaient pas me perdre, et qu'ils savaient que ce serait inévitable. Nous étions là, ensemble, et séparés à la fois, comme trois somnambules, égarés dans la vie quotidienne, avec la mauvaise saison qui gagnait autour de nous et cette sorte de vide au dedans de nous, où rien ne résonnait vraiment. Chaque matin, nous guettions le facteur, chacun pour soi, isolément, nous cachant les uns des autres, espérant, ou plutôt craignant d'espérer, qu'il apporterait un mot du disparu, prévoyant surtout qu'il n'apporterait rien. Il n'y avait en moi que le corps de vivant. Je le fatiguais comme je pouvais. Seulement, à cet âge-là, on ne peut pas être tranquille, on a envie d'amour. J'étais trop sentimental, trop pauvre et trop seul aussi pour être débauché, trop vigoureux pour n'être que rêveur, trop raisonnable également pour en devenir fou. Sale période. Quoi faire de soi ? J'ai bien eu alors ce qu'on appellerait faussement, à la mode d'aujourd'hui, une petite aventure. Ce n'était pas bien

difficile, et pas du tout romanesque, si prêt que j'aie été à ouvrir mon cœur. Mais il y avait tout de même une vérité là-dedans. Cette histoire, je le vois maintenant, était une image fidèle de l'époque, principalement de sa mise en marche vers l'humilité. On en a tant raconté depuis, de ces rencontres touchantes, sordides, au niveau des soldats et des déracinés, dont la seule signification est dans leur presque totale irréalité, refuge du dénuement, que cette simple indication suffira. Je n'en éprouvais guère que de la gêne, et ce n'était pas moral, car il n'y avait rien de répréhensible à proprement parler dans ce que nous faisions. Non, c'était uniquement une sorte de déception, le sentiment de l'inutilité, l'absence d'une juste proportion entre cela et le reste. Mes mystérieuses allées et venues déplaisaient à mon père, visiblement, à ma mère aussi, sans doute. Mais ils ne me parlèrent de rien, ni l'un ni l'autre. Simplement une fois que je rentrais un peu tard à la maison, vers les minuit peut-être, l'électricité soudain s'alluma dans la rue. C'était mon père qui s'était levé et était allé tourner le bouton dans la salle de la mairie. Je ne me délivrai qu'à ma première permission, le printemps d'après. Pendant l'hiver, tandis que j'étais au régiment, une cousine était morte, brutalement, en un mois, sans doute de tuberculose. Il n'y avait entre nous que de la parenté, plus l'affection qu'on a l'un pour l'autre, à cet âge-là, quand on passe ses vacances ensemble, et qu'on est, également, de pauvres collégiens ne vivant que par les livres et les conversations. Elle aussi faisait des études. Elle avait dû se surmener. Sa mort me parut monstrueuse, naturellement. Elle agit sur moi comme un rappel. J'avais reçu la nouvelle sans y avoir été préparé, sans avoir rien su de la maladie. La femme avec qui je m'étais un peu lié, une veuve de guerre, bien entendu, m'écrivait de temps en temps, comme on le fait dans le peuple. Je cessai de lui répondre à ce moment-

là. Puis, à mon premier jour de congé, je m'en fus la trouver et je lui dis en quelques mots, comme je pouvais, tout en brûlant ses lettres devant elle, dans sa cuisinière, que je ne voulais plus continuer. Ce n'était pas très bien non plus. Seulement j'étais tout de même encore assez insouciant pour ne pas en faire un drame. Ensuite je vécus entièrement enfermé dans ma peau de soldat.

Dès le départ, j'aurais pu me rendre compte que je supporterais mal la vie que j'allais avoir à mener. Je pris naturellement le dernier train, pour rester le plus longtemps possible avec mes parents. Cela fit que j'arrivai très tard au dépôt, qui était à Troyes. Il me semble même qu'il était minuit passé. Alors, il ne pouvait pas être question qu'on me conduise dans une chambrée. Je reçus une petite couverture, et je me couchai à même sur le plancher dans la pièce où l'on m'avait fourré, avec les quelques autres attardés comme moi. Il faisait froid. C'était au mois de janvier. Je ne réussis pas à dormir et j'attrapai un rhume. C'était tout de même le signe d'une faiblesse, en tout cas d'une mauvaise capacité d'adaptation à ce que j'avais voulu être. Il m'aurait fallu ou arriver plus tôt pour avoir une paillasse, ou ne pas avoir demandé les chasseurs, ou bien être plus robuste. Ma première nuit de régiment résume toute ma guerre. Mais, bien entendu, je ne l'ai compris que beaucoup plus tard.

Cette première impression désagréable s'effaça très vite. Je fus un bon chasseur, presque un modèle, apparemment. J'avais une bonne santé, somme toute, pour un collégien. J'avais toujours fait du sport et des travaux manuels. J'étais malgré tout assez endurci, car au collège, comme chez nous, l'eau coulait sur les murs pendant l'hiver, on était mal chauffé ou pas du tout, on avait l'habitude de l'eau glacée, on ne craignait ni le soleil, ni la pluie, ni la neige, je n'étais jamais malade,

pour dire, on ne s'écoutait pas, en plus, bref, je pouvais croire, et je croyais innocemment, que j'étais un garçon solide, pareil aux autres, capable de tout ce qu'on pouvait exiger normalement d'un soldat. Peu à peu je me suis aperçu que je manquais de résistance. Il y avait en moi comme de la fragilité. J'aurais eu besoin d'un repos un peu long de temps en temps. Je n'ai pas voulu me l'avouer tout de suite. Et puis ça n'aurait servi à rien. Finalement j'ai payé le prix.

Je suivis l'entraînement du début avec facilité. Comme je comprenais vite ce qu'on avait à nous enseigner, et que j'étais venu là par conviction, j'étais bien noté. On fit de moi un élève caporal. Puis je passai l'examen pour devenir élève officier. Je fus recalé à cet examen. Mais c'était sans importance puisque c'est moi qui l'avais voulu. J'avais eu aussi le choc de ma cousine. Mais il devait en résulter comme une libération. Tout allait bien, somme toute. Seulement, je voyais déjà une paille dans ce bel acier. Ce serait trop dire que je me fatiguais. Non, je repartais chaque matin avec beaucoup de fraîcheur, mais le dimanche était le bienvenu, et je ne pouvais pas en profiter tellement, pour me promener ou pour jouer au football, par exemple, parce que j'avais les jambes un peu lourdes et la tête vide. Ces mornes dimanches de sortie, avec leur distraction du soir, couper à la gamelle, dîner dans un restaurant, bon marché naturellement, avant de rentrer pour l'appel. Dans la semaine, mes journées étaient plus courtes que celles des autres. Après la soupe de cinq heures, je n'avais plus guère envie de bouger. Toutes mes forces ou à peu près avaient été absorbées par le métier. Les autres pouvaient encore aller et venir, bavarder, s'exciter, jouer aux cartes, penser aux filles, combiner des amusements. Je n'avais pas de marge. Plus tard, ce sera encore pire : les corvées, aux étapes, s'installer, aller au ravitaillement, allumer du feu, voir des copains, me paraîtront pénibles, comme

si je n'en pouvais plus. Ce n'était pas si mal, en un sens, parce que j'étais tranquille, côté bêtises. Seulement, ce n'était pas non plus la vie parce que je ne faisais rien de ces longues soirées que somnoler, ou ruminer, comme une bête à l'écurie. Je patientais parce que ce ne devait être qu'une préparation, peut-être austère, mais indispensable, à la vraie guerre, celle du front. Mais j'étais entré, sans m'en apercevoir, dans la plus dure des épreuves qui nous attendaient, avec le risque d'être tué, celle de l'ennui. A force de durer, cette guerre de 14-18 a non seulement détruit une grande quantité de corps, beaucoup trop pour ce qu'elle valait, elle a ruiné les âmes en les induisant à croire à son inutilité ou même à son absurdité, par conséquent à l'inutilité et à l'absurdité de la vie. Car ce qu'elle a prouvé, en plus du reste, c'est qu'il n'y a pas de différence essentielle entre la guerre et la vie. La guerre sort de la vie comme le meurtre de la dispute, la dispute du bon mot, et le bon mot, peut-être, du besoin de se défendre ou de dominer. On ne peut pas dire que l'un soit la cause de l'autre. On peut dire seulement que tout cela est une seule et même chose. Penser autrement mène à l'irréel, il me semble.

Mais j'en reparlerai. A ce moment-là, je n'en étais encore qu'aux tout premiers contacts avec ce problème, qui ne devait m'obséder que plus tard. A ce moment-là il n'y avait encore qu'un tout léger signe de malentendu entre le service militaire et moi : c'était dans une sorte de négligence que j'avais, et qui me fut reprochée souvent, à l'égard de ce que nos supérieurs appelaient la tenue. Je ne cirais pas mes chaussures, je ne brossais pas ma capote, je ne nettoyais pas mon fusil et ma baïonnette aussi parfaitement qu'il aurait fallu. Mais ce n'était pas encore très grave, parce que je me gardais, malgré tout, dans les limites du convenable. Plus tard, oui. Je me souviens qu'en 18, pendant une période de front, assez mouvementée, j'ai été obligé, une fois, de

pisser dans la culasse de mon fusil pour le faire fonctionner, tellement elle était encrassée par de la rouille et de la terre. Je ne faisais mes souliers qu'au repos, quand j'en avais bien le temps, je laissais ma capote se débarrasser toute seule, petit à petit, de ses plaques de boue; elles finissaient toujours par sécher et tomber d'elles-mêmes. C'était autant parce que j'évitais les efforts qui n'étaient pas tout à fait nécessaires, que pour ne pas traîner avec moi ce matériel encombrant et tout de même d'un certain poids. A la vérité la différence n'était pas considérable avec ce que j'aurais été si j'y avais mis tous mes soins. Je me disais même qu'au front on n'aurait pas dû y regarder de si près. Seulement, ça se voyait tout de même. Et, somme toute, il n'était pas faux de me juger là-dessus. Mais je trouvais que je n'étais pas que cela, et que cela n'aurait pas dû peser aussi lourd sur ma réputation. C'est un des drames de l'adolescence.

Pourtant, je dois reconnaître que ce mépris de la tenue avait aussi le sens d'une attitude de révolte. Il avait peut-être son origine dans mes fantaisies du collège avec les ceintures de flanelle, et ces fantaisies elles-mêmes dans le besoin d'une autre vérité que celle de l'école. Il correspondait à la tendance dominante de l'époque, aux extravagances vestimentaires des futuristes, aux cravates jaunes et aux vestes vertes de Maïakovski, aux déguisements des romantiques. Au fond de moi il y avait cette idée que le front était le lieu de la liberté et de l'égalité, qu'on ne devait pas y marchander son courage et les risques, mais que les conventions s'y trouvaient abolies. Si la guerre pousse aux extrêmes, il faut la considérer comme bonne en cela. C'est plus clair. Dans le civil, la fatigue étant moindre, j'aurais sans doute mieux respecté les formes. Pourtant on aurait aussi pensé de moi, sans doute, que j'étais un peu bohème, peut-être même un peu débraillé. Je n'aurais pas su

dissimuler tout à fait. Et ça m'aurait pareillement nui. Je me rappelle comme j'ai veillé ensuite à mettre le faux col dur, bien net, avec un costume un peu sévère, pour passer les examens. J'avais profité de la leçon.

Seulement, ce qui m'importe surtout, c'est de bien voir comment il se fait que j'ai glissé de l'obéissance à l'insubordination, malgré mon attachement à ce qu'il y avait de sacré dans cette guerre, et que je n'ai jamais complètement renié. Il était sans doute écrit que ce serait plus fort que moi. Car mon frère m'avait prévenu. Il me connaissait. Dans sa dernière lettre, avant la terrible attaque, il m'avait dit : « La révolte, même juste, est criminelle ici. » Je lui avais donné raison. Mais ses principes n'étaient pas les mêmes que les miens. Il expliquait : « On n'est jamais soldat que trois ans. » Je n'ai pas cessé de retourner cette phrase dans ma tête pendant tout mon temps de front. D'abord, elle n'était pas vraie. A ce moment-là, on était soldat jusqu'au jour où on était tué ou mutilé. C'était cela qui faisait le terme, ce n'était pas la loi. Mon frère n'avait pas fait trois ans, il n'en avait même pas fait un. Ensuite pouvait-on raisonner comme si le régiment, la guerre, étaient une sorte de parenthèse dans la vie ? Je comprenais bien qu'un intellectuel se dise cela volontiers. Il n'y avait rien de commun, apparemment, entre lire Homère ou Platon et se coucher dans la boue, marcher des journées entières, aussi bien sous la pluie que par beau temps, avec un sac lourd sur le dos, tirer sur des Allemands, traverser un barrage de 210, ramper sous un feu de mitrailleuse, jouer aux cartes, avoir envie d'aller au bordel, jacter argot, et surtout ne parler que de relèves, de soupe et de remboursable, de tués et de blessés. On avait arraché les gens à la vie pour laquelle ils étaient faits, et on les avait fourrés dans une sorte de cauchemar, parce qu'il fallait. Mais ça n'aurait qu'un temps. On recommencerait après comme c'était avant. Je

comprenais bien qu'un instituteur, qu'un professeur, qu'un savant pouvait se figurer des choses pareilles. Mais pas moi, pas mon frère. Ça me paraissait indigne de lui. Je ruminais, je ruminais et j'étais mal à l'aise. Pourquoi ce qui était juste en temps de paix, ou même plutôt ce qui était juste tout court, pouvait-il devenir criminel en temps de guerre ? En temps de guerre, ce qui était criminel, c'était de ne pas aller au front, ou de ne pas sortir de la tranchée quand on attaquait, mais le reste c'était comme partout, comme toujours.

(A suivre.)

BRICE PARAIN

RECHERCHES

LE GRAND REFUS

Poète qui nous est proche, Yves Bonnefoy, en un recueil d'essais déjà mystérieusement éclairé par son titre, nous parle de la poésie. Directement, dans trois textes au moins : l'un qui évoque les tombeaux de Ravenne, le deuxième qui présente *Les Fleurs du Mal*, le troisième qui désigne « l'acte et le lieu de la poésie »[1].

Je voudrais d'abord, dans ces fortes proses, être attentif au langage, grave, tendu, d'apparence même impérieuse, parce qu'il lui faut affirmer, en rapport avec un sérieux encore caché, plus qu'il ne le peut. L'on pourrait ici comparer — mais serait-ce légitime ? — les deux sortes de clarté qu'à partir d'une même existence et ouvrant accès au même lieu, la parole s'attribue en accord avec les certitudes différentes auxquelles elle participe. La vérité de prose est plus assurée, plus décidée, aggravant l'ombre par sa lumière et parlant selon une mesure qui est de rigueur et non de conciliation. Au contraire, la lumière poétique — celle qui nous éclaire plus loin et de plus loin, — comme elle reste étrangère à sa propre force d'éclairement, ne traçant pas de limites, n'indiquant pas de différences, mais nous attirant en l'indifférence et, par l'attrait de son égalité infinie, faisant surface du plus profond. Cette lumière, voilée dans son éclat, lumière qui est l'oubli de la lumière, inépuisable au moment où elle s'épuise, toujours dérobée par elle-même, à laquelle rien en nous ne saurait résister, sauf parfois notre détresse

1. Yves Bonnefoy : *L'improbable* (Mercure de France).

qu'elle rend présente, et cette autre clarté plus abrupte, plus violente, et nécessairement autoritaire (à laquelle donc aussi nous résisterons davantage), marquent légitimement les deux manières d'approcher la même certitude qui se dérobe et que l'une, le langage de prose, éclaire et ainsi définit et durcit, tandis que l'autre, sans l'éclairer, se dissipe dans la présence qui vient d'elle. Nous serons toujours plus sûrs dans notre prose, à cause du doute plus grand ; nous y serons plus fermes aussi par ce pouvoir de parler qui est d'autant plus nécessaire que nous parlons de ce qui échappe au pouvoir. Ici, même en questionnant et en maintenant l'indécision, nous nous tenons jalousement rassemblés sur la pensée décisive dont nous nous sentons appelés à répondre et qu'il faut défendre, parfois en la forçant, dans sa réserve même.

Yves Bonnefoy nous parle de la poésie, je ne veux pas dire de ce qui nous parlerait dans la poésie ou de ce qui se fait parole en elle (cela, c'est la part réservée au poème), mais du lieu d'où la poésie nous parle, où elle s'accomplit lorsqu'elle est véritable et qu'il nous faut situer à sa place dans « l'économie générale de l'être ». C'est donc à nouveau la question des questions. En elle, tout est mis en cause ; mais au nom de quelle autorité, et au moyen de quel langage ? En principe, la philosophie devrait venir à notre secours, elle qui se prodigue en faveur de tout ce qui interroge et se laisse provoquer même par ce qui la révoque. Toutefois, est-il légitime, est-il prudent de lui demander ses ressources pour donner expression à ce qui peut-être les exclut, les dépasse ou même seulement s'en sépare ? Rien de plus traître qu'elle, en sa loyauté, on le sait bien : toujours accueillante pour ce qui lui échappe et se laissant volontiers détourner d'elle-même, mais pour tout ramener à elle en ce détour — vaincue d'autant plus invincible. Or Yves Bonnefoy n'est pas disposé à se satisfaire de sa garantie. Il prétend, au contraire, dans le cercle magique où elle nous enferme et nous enferme toujours à nouveau chaque fois que nous pensons l'avoir brisé, opérer une brèche, accomplir une rupture. C'est qu'il pense répondre à une affirmation qu'il situe délibérément au dehors ; c'est que cette affirmation est celle

même que, d'après lui, néglige et offusque et déçoit la philosophie, laquelle, sous les grands noms des systèmes ou dans la pratique commune de notre vie, n'a jamais cessé de lui faire tort, par une nécessité évidemment capitale.

▪

Cette nécessité à laquelle, dans le monde, tout se soumet, tout répond, il convient d'abord de la nommer sans ostentation et sans hésitation, sans précaution non plus, car c'est la mort et, par voie de conséquence, c'est le refus de la mort, la tentation de l'éternel et tout ce qui a conduit les hommes à ménager, à l'écart de la présence passagère, un espace de permanence où, comme noms et comme formes idéales, ressuscite la vérité qui a péri. Le concept est notre instrument dans cette entreprise pour renier la mort et instaurer un règne sûr où l'essentiel ne mourra pas. Et nous édifions inlassablement le monde pour que ce qui *est*, où règne la secrète corruption, soit enfin oublié au profit de cette cohérence de notions et d'objets, claire, définie, œuvre de l'homme tranquille, où le néant ne s'infiltre pas et où les beaux noms suffisent à nous rendre heureux. Mais n'est-ce pas une tâche importante, la réponse juste à un destin intenable ? Certes : jadis les dieux, jadis Dieu, nous ont aidés à ne pas appartenir à la terre où tout périt et, le regard fixé sur l'impérissable qui est le supra-terrestre, à organiser cependant cette terre en demeure ; aujourd'hui où les dieux manquent, nous nous détournons toujours plus de ce qui est pour nous affirmer dans un univers construit, à la mesure de notre savoir et libre de ce hasard qui toujours nous fait peur, parce qu'il recèle l'obscure décision. Cependant, dans cette victoire, il y a une défaite, dans cette vérité, celle des formes, des notions et des noms, il y a un mensonge, et dans cet espoir, celui qui nous confie à un au-delà d'illusion ou à un avenir sans mort ou à une logique sans hasard, il y a la trahison d'un plus profond espoir que la poésie vraie doit nous apprendre à réinventer.

Car, luttant et d'une manière superbe, avec des ressources merveilleuses, il ne se peut que, dans cette lutte, nous n'ayons pas sacrifié quelque chose, perdu, pour nous sauver,

la vérité de cela contre quoi il nous appartenait de nous garder saufs. Ici, nous entrons dans un ordre plus secret que nos mots vont trahir. Nous avons perdu la mort. Mais que veut-on dire par là ? Ne nous savons-nous pas mortels ? Ne nommons-nous pas à tout instant ce qui fait de nous des mortels ? Nous le nommons, mais pour le maîtriser par un nom et, en ce nom, à la fin nous en défaire. Tout notre langage — et c'est là sa nature divine — est agencé pour révéler, en ce qui est, non ce qui disparaît, mais ce qui toujours subsiste et se forme en cette disparition, le sens, l'idée générale, l'universel : ainsi, de ce qui est, ne retient-il que ce qui, échappant à la corruption, cette marque de l'être (sa gloire aussi), n'est donc pas vraiment non plus. Le recul devant ce qui meurt est recul devant la réalité. Le nom est stable et stabilise, mais laisse se perdre l'instant unique déjà évanoui ; de même que le mot, toujours général, a toujours déjà manqué l'existence singulière. Bien sûr, cela aussi, nous avons des vocables pour le désigner, puisque je viens, et avec quelle facilité, d'en faire mention. Nous parlons donc de la réalité sensible, nous disons la présence de ce qui est présent, l'être d'un instant dans un lieu de hasard ou, comme le fait toute poésie complice de la banalité, « ce que jamais on ne verra deux fois ». Mais — et ici Yves Bonnefoy se heurte douloureusement à Hegel, — à peine ai-je dit *maintenant* qu'en ce seul mot qui dit à la fois tous les « maintenant » en leur forme générale et en leur présence éternelle, s'est dérobé cet unique maintenant-ci, l'énigme propre de ce qui s'est dissous en lui et autour de quoi je puis bien multiplier les singularités, sans rien faire d'autre que de l'altérer davantage en essayant de le particulariser à l'aide de traits universels et de le surprendre disparaissant par une saisie qui l'éternise. Nous voilà donc tombés dans la déloyauté de je ne sais quel piège, et c'est à partir de là qu'Yves Bonnefoy, en un effort tendu, par des images, et par l'appel qu'il sait entendre en elles, va chercher, et pour lui et pour nous, la voie du retour, cherchant à ressaisir l'acte de la présence, le vrai lieu, là où se rassemble en une unité indivisée ce qui est : cette feuille cassée de lierre, cette pierre nue, un pas dispersé dans la nuit.

*

Mais ici je m'arrêterai, non pour critiquer ce cheminement — il a une puissance d'attrait, un haut sens auquel nous ne devons pas nous dérober, — mais pour mieux voir ce qui est en jeu dans un tel mouvement. Je dirai seulement qu'Yves Bonnefoy a peut-être eu tort de suivre Hegel et en même temps de le fuir, comme à la dérobée. Parle-t-il du concept, c'est de la philosophie telle qu'elle se rassemble en Hegel qu'il parle, mais parle-t-il du concept comme de l'instrument par lequel la pensée a inventé de refuser et d'oublier la mort, il s'exprime alors d'une manière qui situe mal, je crois, son opposition. Car (je le répète hâtivement, tant ce savoir est maintenant profondément inscrit en nous), la force du concept n'est pas de refuser, mais d'avoir au contraire introduit, dans la pensée, la négation propre à la mort, pour qu'en cette négation disparaisse toute forme figée de la pensée et que celle-ci devienne toujours autre qu'elle-même. Et le langage est de nature divine, non parce qu'en nommant il éternise, mais parce que, dit Hegel, « il renverse immédiatement ce qu'il nomme pour le transformer en quelque chose d'autre », ne disant certes que ce qui n'est pas, mais parlant précisément au nom de ce néant qui dissout toute chose, étant le devenir parlant de la mort même et toutefois, intériorisant cette mort, la purifiant peut-être, pour la réduire au dur travail du négatif, par lequel, en un combat incessant, le sens vient vers nous, et nous allons vers lui.

Je ne trahirai pas, il me semble, l'auteur de *L'improbable* en situant plus exactement en ce point son opposition ou, ce serait mieux dire, son défi. Car cette mort, oui, par une étonnante vocation, l'esprit et le langage ont réussi à faire d'elle un *pouvoir*, mais à quel prix ? En l'idéalisant, en la dénaturant. Qu'est-elle en effet maintenant ? Non plus la dissolution immédiate en quoi tout disparaît sans pensée, mais cette mort fameuse qui est le commencement de la vie de l'esprit. Et comment ne serions-nous pas amenés à prétendre qu'en cette dénaturation idéalisante, c'est l'obscurité même et la noire réalité de l'événement indescriptible

qui s'est perdue, détournée par nous, grâce à un étonnant subterfuge, en moyen de vivre et en pouvoir de penser ? Nous nous retrouvons donc devant ce qu'il faut appeler « le grand refus », refus de s'arrêter auprès de l'énigme qui est l'étrangeté de la fin singulière, au lieu de la dépasser et d'en faire le chemin du dépassement.

Autour de la dépouille de Lazare déjà en voie de décomposition, il y a une curieuse assemblée de sages et comme une lutte à la fin presque risible, analogue toutefois à ce « combat de géants » autour de l'être, dont l'ironie de Platon nous a parlé. Quelle est la vraie mort ? Et l'un dira que le don à jamais courageux, la présence d'esprit, est avec celui qui, sans s'abîmer dans la réalité cadavérique, est capable, tout en la fixant, de la nommer, de l' « entendre » et, en cette entente, de prononcer le *Lazare veni foras*, par lequel la mort deviendra principe, la terrible puissance en laquelle la vie qui la porte doit se maintenir pour la maîtriser et y trouver l'accomplissement de sa maîtrise. La tentation du repos, l'abandon lâche, la paresse qui abdique, consistent alors à retomber au niveau de la nature et à se perdre dans le néant sans pensée, cette banalité vide et insignifiante.

A quoi, à voix nécessairement plus basse et plus obscurément, l'autre répondra : Mais ce Lazare sauvé et ressuscité que vous m'offrez, qu'a-t-il à voir avec ce qui est là et devant quoi je vois bien que vous reculez, l'anonyme corruption du tombeau, celui qui déjà sent mauvais, le Lazare perdu, et non le Lazare rendu au jour par une puissance sans doute admirable, mais précisément une puissance et qui vient, en cette décision, de la mort même ; quelle mort ? La mort comprise, privée d'elle-même, devenue la pure essence privative, la pure négation, la mort qui, dans le refus approprié qu'elle constitue pour elle aussi, s'affirme comme un pouvoir d'être et comme ce par quoi tout se détermine, se déploie en *possibilité*. Et peut-être, en effet, est-ce la vraie mort, la mort devenue le mouvement de la vérité, mais comment ne pas pressentir qu'en cette mort véritable s'est bel et bien dérobée la mort sans vérité, ce qui en elle est irréductible au vrai, à tout dévoilement, ce qui

jamais ne se révèle ni ne se cache ni n'apparaît ? Et, certes, lorsque je parle, je reconnais bien qu'il n'y a parole que parce que ce qui *est* a disparu en ce qui le nomme, frappé en quelque sorte de mort pour devenir la réalité du nom : la vie de cette mort, voilà bien ce qu'est admirablement la parole la plus ordinaire et, à un plus haut niveau, celle du concept. Mais il reste — et c'est ce qu'il y aurait aveuglement à oublier et lâcheté à accepter, — il reste que ce qui *est* a précisément disparu : quelque chose était là, qui n'y est plus ; comment le retrouver, comment ressaisir, en ma parole, cette présence antérieure qu'il me faut exclure pour parler, pour la parler ? Et, ici, nous évoquerons l'éternel tourment de notre langage, quand sa nostalgie se retourne vers ce qu'il manque toujours, par la nécessité où il est d'en être le manque pour le dire.

*

Mais que manque-t-il ? Pouvons-nous, maintenant que nous avons cerné et comme traqué cette étrange proie, toujours ombre dès que nous la saisissons, penchés avec Yves Bonnefoy sur ce vide — à cause de sa plénitude peut-être — que n'est pas seulement le plus ancien tombeau, mais toute chose sensible en sa fraîche nouveauté, pouvons-nous, ayant si résolument, afin d'établir notre pouvoir, *sacrifié* ce que nous ne pouvons retrouver qu'en le rejetant, surprendre enfin, éclairer peut-être, ce qui est en jeu, dans ce combat qui n'est plus Croisade ou Dispute autour du Sépulcre vide, mais le « combat des origines » ? D'un mot, nous le pouvons, à condition de le demander à celui pour qui ce *sacrifice*, en sa parole et jusque dans sa vie, a été le déchirement de la découverte et qui, une fois, a affirmé :

Mais maintenant le jour se lève ! J'attendais et je le vis venir,
Et ce que j'ai vu, le Sacré soit ma parole.

Das Heilige, le Sacré, mot auguste, chargé d'éclairs et comme interdit, qui peut-être, par la force d'une révérence trop ancienne, sert seulement à dissimuler qu'il ne peut rien

dire. Mais rapprochons-le de ce qu'Yves Bonnefoy indique souvent directement, et ne serons-nous pas amenés devant un savoir si simple qu'il ne peut que nous désenchanter, disant, à notre tour, et refusant de dire : le Sacré, c'est la présence immédiate, c'est ce corps passant, suivi et presque saisi jusqu'à même la mort par Baudelaire, c'est *cette vie simple à fleur de terre* qu'annonce René Char ; le Sacré, ce n'est donc rien d'autre que la réalité de la présence sensible. Oui, vraiment savoir facile, tranquille, à notre portée, — et pourtant « amer savoir », car il faut aussitôt, conservant notre affirmation, la renverser et lui rendre sa force d'énigme, disant maintenant : la présence, c'est le Sacré — cela même « qui n'offre aucun point d'appui ni d'arrêt, la terreur de l'immédiat qui fait échec à toute saisie directe, l'ébranlement du chaos[1] ».

Si cette approche est justifiée, et même si nous ne savons pas encore précisément de quoi nous nous sommes approchés, nous comprenons mieux pourquoi cette « *présence réelle* » dont Yves Bonnefoy veut nous rendre la promesse et dont parfois il parle si facilement, parfois il refuse d'en rien dire, avec une fièvre hautaine, une sorte de terreur heureuse, nous mettant entre les mains, et nous retirant, le don impossédable, nous obligeant, l'ayant, à l'attendre encore dans une recherche immobile, dans un cheminement d'épreuves où se consume la vie. C'est qu'il ne s'agit plus de cette difficulté en quelque sorte technique, ou abstraite, que nous avions, autant qu'il se peut, délimitée. C'est que, dans la difficulté de notre approche, il y a ce pressentiment que, nous retournant par un impossible mouvement pour voir face à face ce que nous ne sommes autorisés à regarder qu'en nous en détournant, ce que nous verrons, ce qu'en vérité toujours déjà nous avons vu, c'est — l'appellerions-nous le sensible ou le corps terrestre, — c'est le divin même, ce que toujours les hommes ont visé indistinctement par ce nom. Voilà donc tout le secret. De là que Bonnefoy parlera de théologie négative, parlera de réalisme initiatique, nous promettra, par un mot il est vrai dangereux, le

1. Heidegger.

salut, lors même qu'il ne s'agit que « *d'apercevoir, au flanc de quelque montagne, une vitre au soleil du soir* [1] ».

Nous nous retrouvons, ainsi, au cœur du débat le plus grave, où il y va peut-être de notre sort, et d'abord du sens de toute poésie. Cet Immédiat, la singularité immédiate, intuition ou vision ineffable, faut-il affirmer, avec Hegel, que ce n'est rien, la plus vaine et la plus plate des banalités — ou bien qu'inviolé et sauf, c'est, de jadis et de toujours, l'être même en son secret ? Faut-il affirmer, toujours avec Hegel ou Marx, que ce qui vaut dans cet immédiat, nous ne le trouverons pas au commencement, mais au terme et dans tout le développement de notre histoire, de notre langage et de notre action : soit l'Universel concret, but d'un combat incessant, non pas ce qui est donné, mais ce qui est conquis par le travail de la médiation — ou bien faut-il prétendre que, s'il n'y a pas de quelque manière une saisie, une « expérience » et comme une vocation de la présence (garant non garanti de tout ce qui est présent), nous nous livrerons toujours davantage au grand refus, perdant de vue ce à partir de quoi nous pouvons seulement commencer de voir et peut-être de parler ? Enfin, et c'est là la question ultime, ce qui *est*, ainsi que Bonnefoy le désigne avec faveur, l'immédiat originaire, nous en parlons assurément, c'est aisé, mais pouvons-nous le dire, dire l'être ? Et y a-t-il poésie, parce que celui qui aurait vu l'être (l'absence d'être sous le regard mortifiant d'Orphée), pourrait aussi en retenir la présence quand il parle, ou bien seulement en faire souvenir, ou encore maintenir ouvert, par la parole poétique, cet espoir de ce qui s'ouvre en deçà de la parole, caché et révélé en elle, exposé et déposé par elle ?

1. Dans un beau texte de Philippe Jaccottet, que publie le XXIIIe volume de *Botteghe Oscure*, je retrouve, établi ou appelé dans le poème, le même rapport mystérieux entre ce qui peut paraître la réalité la plus simple (ou la simplicité du réel) et le pas d'un dieu, le passage d'un dieu. De même, Claude Vigée, poète de l'exil et en exil, cherche à dire la réalité de la présence : « Toute poésie n'est, au fond, qu'un signe de reconnaissance à ce qui est. » Mais il dit aussi : « Le poème n'est pas l'être. Il répercute d'abord ton effort vers lui, puis témoigne, à travers toi, de celui qui se dissimule parmi tant de visages. N'encense aucun de ses langages... » (*Journal de l'Été indien.*)

*

Peut-être devons-nous à présent revenir sur les deux vers de Hölderlin. Nous donnent-ils une réponse ? Dans leur sobre et simple rigueur, nous trouverons, du moins, rassemblé, tout ce que nous nous efforçons de découvrir. D'abord le « maintenant » que Bonnefoy a donné comme enjeu à la poésie et qui, avec l'impatience de la première clarté, fait irruption dès le commencement du vers : *Maintenant, voici le jour !* Puis, tout de suite après l'éclat de ce présent en qui le jour se lève, nous retombons, l'ayant perdu, au passé, et il nous faut revivre l'infini de l'attente, ce temps de la détresse et du dénuement sans compagnon : *J'attendais.* Attente sans terme, existence réduite à la stérile attente, qui pourtant est aussi l'attente riche et pleine du pressentiment dans lequel se prépare la venue et la vision de ce qui toujours vient : *J'attendais et je vis venir.* Qu'est-ce qui est vu ? La venue ; mais qu'est-ce qui vient ? Cela reste indéterminé, bien que, dans cet indéterminé, soit certainement comprise l'approche du maintenant en qui le jour se lève, mais qui ne saurait être vu directement, qui n'est vu que comme venue, étant le dispensateur de tout ce qui peut advenir.

Mais maintenant le jour se lève ! J'attendais et je le vis venir,

De même que, dans ce premier vers, nous avons une alternance et une opposition des temps, renvoyés de l'éclat du présent à la douleur de l'attente sans présent, de même, dans le second vers, nous passons à nouveau d'un temps remémoré à un présent, mais un présent d'une autre sorte, dans la nuance duquel se joue, il me semble, tout notre destin poétique :

Et ce que j'ai vu, le Sacré soit ma parole.

Je me bornerai à deux remarques. Première incertitude : *ce que j'ai vu.* Il est bien affirmé que quelque chose s'est passé, que la vision a eu lieu ; quel est le visé de cette vision ? Nous pouvons penser : le Sacré. C'est ce qu'en général les traductions françaises précisent, ponctuant le texte de cette

manière : « Et ce que je vis, le Sacré, soit ma parole. » Mais il n'en est pas ainsi dans l'original où, au moment de briser le sceau et de révéler enfin ce que, par l'entremise du poète, nous avons, une fois, été destinés à voir, le vers s'interrompt, se taisant un instant, avant de prendre élan pour donner forme, avec une force pressante, à un nouveau présent ; mais quel présent ? Celui du désir (en qui donc l'avenir se présente) et qui est le désir poétique par excellence : *le Sacré soit ma parole.* Que le Sacré soit ma parole : voilà, en cette sorte de prière exclamative et d'appel désirant, tout ce qui nous est livré du rapport qu'entretiennent le poète, la parole et le Sacré. Hölderlin ne dit pas qu'il a vu le Sacré — il ne peut pas le dire — il peut seulement, ayant vu, se donner, d'un mouvement qui évoque et qui invoque, à l'avenir du vœu fondamental : *le Sacré soit ma parole.* D'un côté, nous apercevons l'étendue de l'ambition : il ne s'agit pas seulement de parler du Sacré, autour du Sacré, de l'être et autour de l'être, mais le Sacré doit être la parole et, davantage, ma parole même : requête qu'il faut qualifier strictement d'insensée. Mais, d'autre part, nous voyons l'extrême retenue de l'ambition, puisque tout se borne à l'exigence d'un vœu, de sorte que finalement « ce que j'ai vu » n'est peut-être rien de plus que le présent de ce vœu, cette résolution provocatrice qui rassemble, en une intimité d'appartenance et par un contact déjà sacrilège, le Sacré et la parole dans l'espace de l'extrémité du désir.

Dénouement que nous serons, à nouveau, tentés de juger décevant : si, au moment où se déclare pour nous le présent sacré en son maintenant, nous n'avons pas avec lui d'autre rapport que celui du désir et, dans le nom même où nous l'établissons, ne pouvons atteindre encore que notre vœu de le nommer. Le désir, c'est peu. Le désir, n'est-ce pas un mouvement tout subjectif ? Mais peut-être est-ce beaucoup plus, comme nous le pressentons lorsque René Char dit, dans le mouvement qu'ouvre le vers de Hölderlin : *Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir.* Mais peut-être conviendrait-il de nous éloigner d'abord de ces divisions — sujet, objet — empruntées au savoir propre à ce monde où la vérité se construit ; de même que, lorsque Yves

Bonnefoy, se dressant contre la clarté du concept, prend avec décision le parti du sensible, il sait bien qu'entrant dans le jeu des oppositions et des déterminations élaborées précisément par le rationnel, il pense et il parle encore à l'intérieur et au profit de cet ordre conceptuel dont il cherche à récuser, du moins à délimiter la valeur.

▪

Mais le désir, c'est ce que le texte que nous commentons nomme aussi l'espoir. « Je voudrais réunir, je voudrais identifier presque la poésie et l'espoir. » Que veut, que dit cet espoir ? Quel est son rapport avec la poésie et son acte ou son lieu ?

(A suivre.) MAURICE BLANCHOT

ON DÉVORE DU RESTIF

Qui est Restif ? Ce qu'une légende peut faire d'un homme est incroyable. Elle va jusqu'à empêcher qu'on le lise. Restif de la Bretonne se situe dans un lieu bien déterminé de l'espace littéraire, entre Jean-Jacques, Laclos et Sade, mais sa légende ne retient de lui que les occasions de scandale. Elles offrent toutes le même aspect de libertinage à falbalas, et à falbalas pauvres, pour petites gens, filles de boutiques et prostituées : filles très jeunes corsetées serré, léger fichu, grandes jupes, souliers pointus à talons hauts. Les Fanchette, les Ursule, les Colette et les Zéphire, les Éléonore et les Zoé, qu'on rencontre en Basse Bourgogne aussi bien qu'à Paris, n'ont aucun besoin d'y venir, à la vérité, pour jouer au naturel les paysannes perverties. On sait que *Le Paysan et la Paysanne pervertis* fut le premier succès de Restif, succès durable et de mauvais aloi : il en existe des éditions expurgées si l'on peut dire à l'envers, de telle sorte qu'on y trouve un traité de débauche, allégé du prêche à quoi le vertueux Restif tenait si fort. Car il y tenait ; il suffit de lire *La Vie de mon Père* pour voir comment, et avec quelles délices, sa verve prédicante se donne du champ pour célébrer travail, famille, patrie — et la Vertu avec majuscule. On ne connaît en général de Restif que ces deux ouvrages. La légende supplée au reste : Restif protecteur des prostituées, indicateur de police (rien ne le prouve), errant chaque nuit dans Paris, faisant le tour de l'île Saint-Louis chaque nuit pour graver dates et initiales dans la pierre des quais (les célèbres inscriptions), c'est le Hibou Spectateur Nocturne, l'auteur des *Nuits de Paris* ; Restif établissant le catalogue des jolies marchandes, c'est l'auteur des *Contemporaines*, dont Benjamin Constant réclame les

volumes à mesure qu'ils paraissent, et qu'aujourd'hui personne ne lit. Mais il faudrait s'installer pendant des mois dans un coin de bibliothèque pour lire les œuvres de Restif, quarante ouvrages au moins, dont certains comptent douze volumes. Il est plus simple et plus sûr de lire l'ouvrage-clé, ce *Monsieur Nicolas* [1] que voici, tel qu'il n'a encore jamais paru, avec tous les suppléments que Restif voulait y inclure : les six beaux volumes toilés de bleu, parementés de Jouy champêtre, sont illustrés de gravures reprises au *Paysan* ou aux *Contemporaines* (les gravures que prévoyait Restif pour *Monsieur Nicolas*, et dont il donne le détail, n'ont jamais été exécutées). Quatre volumes contiennent l'histoire de sa vie, les deux derniers sa *Philosophie*, et le résumé de ses œuvres. Si bien qu'on possède en *Monsieur Nicolas* la vie entière d'un écrivain, l'image qu'il veut laisser de lui-même et l'essentiel de ce qui lui importe. On a voulu que Restif soit fou ; il est probable, il est même sûr qu'il fut mythomane — sur un point précis, comme on le verra tout de suite, — il est évident qu'il fut polygraphe, si écrire sans trêve, nuit et jour, et sur tous les sujets, est bien être polygraphe — mais une chose est indiscutable : lorsqu'il dit et répète que personne avant lui n'a jamais écrit de livre pareil, il dit vrai. Cette singularité, cette éclatante originalité ont trois causes : la vie qu'il a menée, la vie qu'il a rêvée, et sa vocation d'écrivain. Toutes trois se révèlent au grand jour dans *Monsieur Nicolas*.

Il est né paysan, dans un hameau de Basse Bourgogne, à Sacy près d'Auxerre ; famille lointainement protestante, convertie, et janséniste. Quatorze enfants de deux mariages, et lui, fils du second lit, haï par les aînés du premier lit. De l'éducation rigide reçue de son frère Thomas, l'abbé, il gardera la haine d'une religion qui lui valut tant de coups de fouet. A l'école, il apprenait si bien, comme on dit encore à la campagne, qu'il ne fut pas question d'en faire un paysan. Son père montra beaucoup de bon sens : puisque Nicolas ne voulait pas être prêtre, et ne pouvait être chirurgien (il

1. Éd. Jean-Jacques Pauvert.

s'évanouissait à la vue du sang), on lui donna le métier où sa facilité en latin lui serait le plus utile : on le mit apprenti chez un imprimeur d'Auxerre. Il en sortit, à dix-huit ans, compagnon typographe, c'est-à-dire ouvrier. Il deviendra prote, ce n'est qu'un ouvrier un peu plus accompli. Ouvrier donc à dix-huit ans, à Auxerre, il est à quarante ans homme de lettres à Paris. Il y est mort dans la misère, à soixante-douze ans, en 1806. Ses succès littéraires n'avaient pas changé grand-chose à sa vie. Il assurait lui-même la composition de ses livres, pour le compte des libraires qui les publiaient, exploité par eux comme il l'avait été par ses patrons. Il fut, de ce fait, le premier écrivain prolétaire, le premier à expliquer noir sur blanc en quoi consistait l'exploitation de l'ouvrier par le patron — et donnant par exemple, pour la marquise de Lambert, fille de l'imprimeur chez qui il travaillait, la raison de sa richesse : elle reposait sur sa propre misère, et sur celle de ses camarades. Pour vivre moins mal, il aurait fallu qu'il fût marié avec une bonne ménagère. La sienne se moquait de son ménage. Il la quitta plusieurs fois et finit, grâce à la Révolution, par divorcer. On comprend, par de petits détails, qu'il vivait à l'abandon dans des galetas : lorsqu'il explique que les araignées sont de braves bêtes casanières et inoffensives, il sait pourquoi ; six années durant, la même araignée a entretenu sa toile au pied de son lit. Personne avant lui n'a raconté pareille vie, parce que ceux qui l'ont menée avant lui n'ont jamais pris la parole. Aussi peut-on lire *Monsieur Nicolas* d'abord comme un document sur la vie du peuple au XVIIIe siècle, paysans autour d'Auxerre, puis à Auxerre et à Paris, petits artisans, ouvriers, petits commerçants. Marivaux, avec *Marianne* et *Le Paysan parvenu*, n'en donnait qu'une idée sage et optimiste. Restif est moins charmant, mais ses tableaux sont vrais. Les érudits fanatiques de Restif (il en existe plus qu'on imagine) ont effectué tous les contrôles possibles. De son existence matérielle, tout ce qui put être vérifié s'est trouvé exact. Le livre de Marc Chadourne[1], établi à partir de ces recherches, donne à

1. *Restif de la Bretonne* (Éd. Hachette).

merveille une idée des rapports entre ce que fut probablement la vie de Restif et ce que lui-même en raconte.

Ici interviennent la vie rêvée et la mythomanie. Comment dire autrement ? Voilà un homme qui vous expose sans broncher, à soixante-trois ans, qu'à l'âge de dix ans (dix ans !), dans une grange près de Sacy, il a fait un enfant à une servante — ingénument, cela va de soi ; quinze ans plus tard, à Paris, il rencontre cet enfant, devenu une ravissante prostituée nommée Zéphire, sans savoir que c'est sa fille ; avant de la sauver de la prostitution, il lui fait aussi un enfant : ce sera Zéphirette. Cette aventure est le schéma parfait de toutes les autres, qui sont rarement aussi achevées. A l'entendre, il ne pouvait posséder fille ou femme sans qu'aussitôt la bien-aimée d'un instant, ou d'un jour, ou d'un mois, ne fût enceinte, et enchantée de l'être. Elle accouchait d'une fille, rarement d'un garçon. Et combien de filles et de femmes se jetèrent dans ses bras ! Il en tient calendrier, il célèbre tous les anniversaires. Ainsi eut-il, à ce qu'il paraît, près de quatre cents filles naturelles, et fut-il parfois père de ses petites-filles. Être père de ses arrière-petites-filles l'aurait enthousiasmé. Il y a là un délire bien étrange, où se fondent deux obsessions évidentes : l'amour forcené, l'amour frénétique des femmes, et à peu près exclusivement des femmes très jeunes, presque enfantines, et l'amour non moins frénétique de soi-même : il veut se recréer, se faire renaître en ce qu'il trouve au monde de plus émouvant, en fille qui soit une fille amoureuse et lui-même tout ensemble, ainsi la serrant se serrer soi-même dans ses bras. D'ailleurs, il n'en a pas conscience. Non, de ce délire narcissique, et sous cette forme, on ne voit pas d'autre exemple. Il s'y jette à corps perdu, sans répit, sans relâche. Il ressasse ses bonheurs, comme il fait de ses souvenirs familiaux. La vertu des Restif, la beauté des Restif, c'est encore lui. Il s'enivre de l'idée de toutes ces petites Rétives qu'il sème au sein de ses fraîches amoureuses. Il lui arrive même d'imaginer qu'elles sont nées lorsque le compte des mois n'y èst pas, et qu'elles ne peuvent être que mort-nées, par exemple au cours de l'idylle avec Madelon Baron, qui sans

doute est morte de s'être fait avorter. Peu importe. Il retrouve sa fille quelques années plus tard. Le sang parle, il la reconnaît : elle a cinq ans. Lorsqu'elles sont plus âgées, le sang parle toujours trop tard, au grand bénéfice de Restif, et il s'en réjouit : tout cela est si naturel, et donne un si tendre bonheur ! Comparez-le à Sade, qui lui aussi recommande l'inceste, il sera fou de rage : Sade prône l'inceste parce qu'il y voit un crime, et Restif le défend par vertu. Sade ressasse des atrocités, et Restif n'est qu'attendrissements. C'est vrai. Mais leur commune mesure est dans l'obsession et la frénésie. Il existe pourtant une œuvre de Restif où les thèmes appartiennent à Sade (Gilbert Lély, qui s'y connaît, et n'aime pas Restif, l'a rééditée pour cette seule raison), c'est *Ingénue Saxancour*. Ce bref roman est une histoire vraie. On y voit la fille aînée de Restif (il eut deux filles légitimes, et de celle-là justement sa femme l'accusa d'être amoureux) traitée par son mari comme Justine par ses persécuteurs. Mais le récit de Restif est horrifié, et non complaisant. Et, dans sa *Philosophie*, Sade est le seul auteur dont il rêve d'interdire les œuvres. Il s'indigne aussi qu'on l'ait rapproché de Laclos, comme si l'on insultait, ce faisant, à son bon cœur. Car il n'a rien d'un séducteur : il est séduit, ce n'est pas la même chose. Les héros des *Liaisons*, Valmont et Merteuil, ont le libertinage méchant, mais lui, et les douces filles qui le poursuivent ou qu'il poursuit obéissent tout naturellement et vertueusement (oui, vertueusement) à la Nature. D'où ce calendrier, interminable, et ces louanges qui ressemblent à des litanies. Aussi est-il outré lorsqu'on lui abîme l'objet de ses adorations : furieux contre la mode du Directoire, qui supprime la taille, qui cache les seins sous le spencer et surtout, abomination, qui met toutes les femmes en talons plats. Personne n'a parlé comme lui d'une petite chaussure à fin talon, à bout pointu, en satin rose et vert. Son fétichisme vient peut-être de ce qu'il n'a jamais obtenu en réalité autre chose de la jolie Mme Parangon, idole de sa vie, passion de ses dix-huit ans.

Entre ses passions, d'autant plus réelles, d'autant plus préoccupantes qu'elles sont vraisemblablement en partie

rêvées, entre ses passions, ses heures de travail d'ouvrier typographe et ses rondes nocturnes, où trouva-t-il le temps d'écrire, et non pas d'écrire *Adolphe*, ou *Les Liaisons dangereuses*, mais comme Sade, encore une fois, des milliers de pages ? Sade avait la chance d'être en prison, libre de son temps et de ses songes, mais lui ? Restif est une preuve de plus que les vocations véritables traversent le feu pour s'accomplir. Apprenti, pendant la moindre minute de loisir, il écrit ; quarante ans plus tard, la nuit, quand il ne vagabonde pas dans les rues, il écrit. Il vit seul. Il explique qu'il ne peut accepter qu'une femme dorme avec lui parce qu'il se couche pour écrire — malade comme Proust du temps qu'il veut, comme Proust, retrouver, non le temps, en vérité, mais lui-même dans le temps, tout ce qu'il a vu, touché, pensé, éprouvé, et qu'il traite avec un respect religieux. Narcisse ordinairement s'abîme dans sa propre image. Le Narcisse que voici n'a de cesse qu'il n'ait projeté son image dans le monde, l'on sent que chaque ligne est pour lui délivrance et allégresse. Le *Paysan* était une première épreuve, à peine masquée, de cette image. Les gravures qui l'illustrent sont significatives. Restif a fait donner ses propres traits à son héros, les traits de ses parents aux parents de son héros ; dans les illustrations des *Contemporaines*, Restif est Restif lui-même. Il se fait représenter vingt fois, dans un coin, de profil avec son nez busqué, de face avec son grand chapeau, son grand manteau. Il *faut* qu'il parle, il *faut* qu'il s'avoue. Et ce qui n'est pas honnête à dire en français, il le dit en latin. Les *Confessions* sont timides en comparaison, non seulement pour ce qu'elles disent, mais pour la manière de le dire. Auprès de Restif, et génie pour génie, Rousseau est pâle et pompeux. Il n'est libre qu'à demi. Il veut plaire. Restif veut uniquement tout dire, par n'importe quel moyen. Sa liberté est totale, son naturel est absolu. Il est précis, détaillé, emporté. Il est rapide. Il est la vie même, sans ordre, sans retenue ni honte. Ce n'est pas à lui qu'on ferait peur avec des conventions ou avec des interdits, au moins dans *Monsieur Nicolas*, où il n'a plus rien à déguiser, où il n'a plus à craindre la censure d'avant la Révolution, ni les dénonciations des sans-culottes de 93. Un seul écrivain, dans le même

temps, fut peut-être aussi original, brûlé par la passion religieuse comme Restif par la passion des femmes, ouvrier et autodidacte comme lui : William Blake. Mais il faut chercher les diamants de Blake dans une œuvre poétique effrayante d'ennui, alourdie par une langue nourrie de la Bible, tandis que Restif vous enlève dans sa course, et que son français est aisé, parfois populaire, parfois animé par des mots qu'il invente. D'ailleurs il n'invente pas que des mots. Il invente l'eugénisme, les assurances sociales, il invente en propres termes le communisme. Il voulait tout organiser, le travail, la prostitution, la littérature ; tout transformer, religion, morale, société. L'abrégé de sa réforme de l'orthographe, qu'on peut lire à la fin de *Monsieur Nicolas*, est à frémir. Mais, à cela près, récits, souvenirs, scènes amoureuses, scènes réalistes, extravagances philosophiques ou politiques, tout est neuf et vif. C'est assez pour entraîner, de cent pages en cent pages, jusqu'au bout des six volumes. On commence, on ne peut plus abandonner. Benjamin Constant avait raison : « on dévore du Restif ».

DOMINIQUE AURY

BAUDELAIRE ET LE BAROQUE

Fuyant Paris, le pharisaïsme du public et l'incompréhension des éditeurs, Baudelaire ne trouve en Belgique que prétexte à de nouveaux dégoûts. Une lueur éclaire pourtant les mois sinistres de Bruxelles et les fragments de pamphlet qu'ils ont inspirés : c'est l'équivoque reflet des verroteries et des dorures « jésuitiques ». Les Jésuites ont rendu la Belgique, contre toute attente, habitable au poète. Leurs églises rutilantes, où grouille le peuple bariolé des poupées pieuses, où les christs pathétiques et désinvoltes se suspendent dans le vide comme à des trapèzes, lui fourniront un refuge inattendu. Il leur devra ses dernières émotions esthétiques, ses dernières pages de critique lucide.

C'est une rare fortune assurément, au temps de Viollet-le-Duc et de ses poncifs moyenâgeux, des grisailles et des clairs-obscurs gothico-romantiques, de découvrir une architecture pleine de lumière, une sculpture émouvante ou souriante, un art ami du paradoxe et des coups de théâtre. Au réflexe anti-Hugo s'allie d'ailleurs un réflexe anti-Homais : la grandiloquence, le cynisme de la dévotion baroque sont d'insolents défis à la « prêtrophobie » des salons « avancés » de Bruxelles, à la sottise des libres penseurs pour qui Rubens a peint trop de scènes bibliques.

Mais le baroque a d'autres vertus que de sauver de la nausée les touristes raffinés de 1865. Cet art désuet, irritant, legs d'une époque majestueuse et puérile, ardente et guindée, est un art pour dandys. Il est cher aux êtres rares pour qui la facilité est le vice capital, que le déjà vu attriste jusqu'à la mort, et que fortifie la défiance populaire. Il leur plaît « comme les discordances aux oreilles blasées ». Par son mépris

du bon sens, par ses surenchères, il crée une sorte de vertige, d'âpre délectation, à quoi osent seules s'abandonner les âmes fortes. « Ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, proclame *Fusées*, c'est le plaisir aristocratique de déplaire. » Grandiose image que celle de Baudelaire, passant ses dernières heures d'homme valide à errer entre de somptueux décors méconnus et subissant sa première attaque de paralysie dans cette « merveille sinistre et galante », totalement ignorée des artistes de son siècle, qu'est Saint-Loup de Namur.

La contemplation de l'œuvre baroque isole Baudelaire de la foule et le jette dans ce grand courant de l'Art universel qu'ont prétendu arrêter ses ennemis de toujours, les « doctrinaires du Beau », les fervents de Winckelmann et d'Ingres ; il aime, sur ces murs aux couleurs et aux reliefs démodés, la marque du Temps. Dans le conflit que soutiennent à chaque génération les Modernes, le baroque, compromis sans réserve avec une civilisation vivante, a pris le bon parti. Il est un moment nécessaire d'une évolution. Il est né tout naturellement des styles précédents, de la confrontation de leurs acquisitions avec des conditions nouvelles. Telle est exactement, pour Baudelaire, sa première justification. Avant de tenter l'analyse de ce qui le charme ou le surprend au Béguinage ou aux Jésuites d'Anvers, il éprouve le besoin significatif d'esquisser une philosophie de l'histoire de l'architecture. Il assimile cette histoire au développement des coraux, à « la vie universelle ». On n'arrête pas la vie. On n'empêche pas les hommes de rejeter les proportions et la rigueur classiques. On n'empêche pas les tendances qui ont fait la grandeur de l'art gothique de reparaître, un ou deux siècles plus tard, dans l'art baroque. Baudelaire a vu, l'un des premiers, ce que l'art baroque doit au passé.

***

Les théoriciens néo-classiques, les déterreurs de marbres morts, ont tué la courbe baroque à la fin du XVIIIe siècle comme les mathématiciens florentins, trois cents ans plus tôt, avaient tué l'arabesque flamboyante. Baudelaire hait

la ligne droite, et l'une des raisons de son enthousiasme pour Delacroix, c'est qu'il en a brisé la tyrannie et qu'il s'efforce d'imposer à un public qu'ont rassuré pendant trois quarts de siècle de ternes géométries la tumultueuse alternance des « convexités et des concavités », les « parallélismes toujours indécis », un dessin souple et « fuyant ». Dans sa conférence du 2 mai 1864, Baudelaire compare d'ailleurs expressément Delacroix à Rubens ; la Belgique est, selon lui, le pays le plus apte à accueillir « le Rubens français » ; la tradition avec laquelle renoue Delacroix, au terme d'une longue sclérose des formes, c'est bien la tradition baroque, qui anime la ligne, rend son mouvement imprévisible et fascinant, l'entraîne dans le tourbillon des volumes et des couleurs.

J.-P. Richard a dit avec talent quelle est, dans l'œuvre même de Baudelaire, l'importance du thème du sinueux. La rêverie baudelairienne épouse le mouvement d'une chevelure, d'une fumée, des houles, et se laisse parfois guider par la savante spirale, en quoi culminent et se résument les spéculations de l'architecte baroque. Le regard du poète expatrié s'attardera d'instinct aux « enroulements » qui se répètent dans la décoration des chaires flamandes, suivra le tournoiement sans fin des « colonnes salomoniques », caressera, ravi, le renflement d'une façade namuroise.

Ces courbes dont les jeux inscrivent dans la pierre, dans le bois et dans l'or une sorte de projection de son propre univers, ce ne sont pas les courbes épurées du baroque italien ; elles évoquent les torsions de la chair crispée, l'abandon de la chair alanguie, le doux galbe du « fruit d'automne aux saveurs souveraines ». L'ovale du Bernin, la ligne ondulée de Borromini procèdent de méditations sur les structures architecturales des âges précédents. La souplesse des formes septentrionales est une souplesse organique, et c'est dans ce mélange d'allusions à de provisoires gonflements, à d'insolentes cambrures, à des épanouissements lents et bercés, à des maturités un peu lasses, que l'on retrouve les inflexions de la sensualité baudelairienne.

A Rome, la courbe délimitait avec rigueur un espace. Dans le Nord, elle estompe les objets ; elle est une frontière précaire, une indication souvent contredite. Elle favorise les

empiétements, les chevauchements. Les acanthes s'échappent de leur chapiteau, envahissent le fût de la colonne ; leurs feuilles dorées se tordent sur le marbre. Les bras des statues sortent des niches. Les volutes de stuc, oublieuses des compas italiens, s'effilochent, se perdent dans le vide, amorçant parfois de nouvelles figures, dont les virtuels détours interfèrent avec les prolongements indécis des motifs voisins. Cette ligne qui *n'enferme* rien laisse se créer la précieuse indivision où Wœlfflin voit l'une des caractéristiques du baroque. Elle est celle même dont rêve Baudelaire et dont J.-P. Richard écrit qu'elle « marque la rencontre et l'échange mobile de deux existences vivantes ». Le poème des *Phares* qui, sur huit grands artistes, encadrés significativement entre le maître d'Anvers et son lointain héritier romantique, évoque sept baroques ou baroquisants, s'ouvre par une sorte d'hymne à l'indistinct

Rubens, fleuve d'oubli...
... où la vie afflue et s'agite sans cesse
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer...

Telle celle que forme un instant la vague ou la nuée, la courbe baroque est à la limite, pour Baudelaire, promesse d'abolissement. Elle trahit, plutôt qu'elle ne cerne, un bouillonnement favorable aux fusions, aux osmoses ; elle témoigne d'une inépuisable fluidité à quoi l'on peut se livrer sans défiance et sans remords.

Mais aucun architecte ne peut se passer absolument de la ligne droite. Lorsqu'il doit avoir recours à elle, l'architecte du XVIIe siècle sait mille manières de la rendre moins nocive. L'histoire du baroque est celle d'une lutte sournoise contre la colonne, en quoi la rectitude classique avait trouvé son expression la plus agressive. La colonne perd ce pouvoir de fractionner l'espace sans appel que lui avait conféré l'Antiquité. Tordue, divisée parfois en disques inégaux, elle disparaît souvent sous les flocons de brume, les guirlandes ou les rondeurs de putti. La couleur achève de ruiner sa souveraineté. La colonnade est en quelque sorte dissoute par la polychromie ; ses césures s'effacent ; elle se transforme en un mur

à peine scandé sur lequel, sans raison, se juxtaposent les taches et courent les arabesques.

La plupart des paysages baudelairiens subissent un traitement identique. Un scintillement noie les contours trop nets, un halo baigne les horizons. Les changements d'éclairage bouleversent les lignes des portiques de la *Vie antérieure*. Les roses et les ors du couchant et du levant troublent l'immuable rythme dorique, détruisent le parallélisme sacré. La nature introduit peu à peu son désordre, son instabilité, parmi les marbres. Le rigoureux édifice devient grotte aux formes incertaines. La verticalité ne témoigne plus d'une absolue victoire sur les choses, elle évoque, pathétique, une chute irrémédiable ; elle n'inspire plus un sentiment de sécurité, mais une vague angoisse. Le très classique péristyle qui ennoblissait le début du poème, nettement détaché comme sur quelque ciel grec, se fond dans un paysage où tous les éléments sont mêlés, qu'anime le sourd mouvement des flux et des houles, et que résume un énigmatique balancement de palme.

Courbe et mouvement s'appellent constamment l'un l'autre. En les associant dans une phrase de l'article sur le *Peintre de la Vie moderne*, Baudelaire a donné indirectement une définition complète de l'attitude baroque : « C'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, le fugitif et l'infini. » Il y a une parenté entre le chatoyant *mundus muliebris* de Constantin Guys et les églises belges. L'un des mérites de Guys est d'avoir senti tout ce que notre civilisation doit de beauté au déplacement des lignes, aux progrès mêmes qu'elle a accomplis dans l'art de vaincre la pesanteur et l'inertie. « Une voiture, comme un vaisseau, emprunte au mouvement une grâce mystérieuse... Le plaisir que l'œil... en reçoit est tiré... de la série des figures géométriques que cet objet... engendre successivement et rapidement dans l'espace. » Ces trajectoires que sous-entendent les habiles « instantanés » du « peintre de la vie moderne », nous en trouvons l'équivalent dans l'architecture baroque. Les anges saisis en plein vol, les Vierges s'élevant vers le ciel, les saints jetés vivants du haut de quelque promontoire, les chérubins accrochés de

façon précaire, ailes déployées, aux corniches et aux voûtes amorcent à tout moment ces « séries de figures » dont le rapide déroulement charme et déconcerte. Leurs courses imaginaires forment en quelque sorte la trame de l'espace baroque. On ne sait trop où elles s'arrêtent. L'espace baroque ne se définit pas comme le contenu de murs, ainsi que l'espace roman ou celui de Brunelleschi. Fait d'un entrecroisement de vols, d'Assomptions extatiques et de tragiques plongées, il s'organise non entre des limites, mais autour d'un vecteur. Si notre regard, contradictoirement sollicité par le virtuel papillonnement des angelots, par d'invraisemblables translations de miraculés, ne s'égare jamais comme en un chaos, ce n'est guère parce qu'il se heurte à des parois aux distances calculées, c'est qu'une puissante orientation l'emporte, qui commande tout l'édifice et conduit tantôt vers un somptueux maître-autel, tantôt, à travers des fresques en trompe-l'œil, vers l'infini.



La baroque brouille les sentiments comme il brouille les formes. Certaines ambiguïtés éveillent à plusieurs reprises chez Baudelaire des résonances profondes. « Coquetterie religieuse », « barbarie coquette » : les pages sur l'architecture belge contiennent ces étranges associations que les *Fleurs du Mal* ont définitivement introduites dans la sensibilité littéraire de l'homme moderne. Elles prolongent sur ce point encore les analyses des tableaux de Delacroix. Dans le *Christ aux Oliviers* que Delacroix a peint pour l'église Saint-Paul, à Paris, Baudelaire reconnaît « la douleur et la pompe qui éclatent si haut dans la religion » — dont l'inquiétant assemblage trahit en fait l'approche du baroque. Quant au *Saint-Sébastien*, c'est « un délice de tristesse »... Le Moyen Age rappelait volontiers que la Beauté est promise à la pourriture ; les artistes baroques osent les premiers laisser entrevoir ce que l'une doit à l'autre. Les sculpteurs du XVe siècle, qu'on leur compare souvent, avaient mis dans leurs danses macabres une gouaille salubre ; leurs intentions étaient claires. Le XVIIe siècle amorce une révo-

lution en créant l'équivoque, en prenant également au sérieux la femme et le cadavre. Il n'y a plus entre la grâce et la mort, entre la souffrance et le luxe, un burlesque et probant contraste, mais une complicité. Les instruments du supplice donnent son prix au geste espiègle des angelots qui nous les présentent au long des chemins de croix, le poli des marbres et la souplesse des stucs font chérir le cynisme des suaires et des squelettes.

Aucuns t'appelleront une caricature
Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair,
L'élégance sans nom de l'humaine armature...

Il est facile de glorifier la chair ou, au contraire, d'en railler les faiblesses et de la proscrire. Baudelaire trouve dans le baroque un système de transposition analogue au sien, qui poétise la chair en nous faisant désirer ce dont elle nous sépare, en nous donnant le sentiment de son néant. Le baroque a découvert cette sensualité spiritualisée, cette sensualité au parfum de mort et d'au-delà qui, comme on sait, conférera deux siècles plus tard aux *Fleurs du Mal* leur caractère scandaleux, qui rendra le christianisme de Baudelaire indubitable et inadmissible.

Mais l'équivoque n'est pas seulement dans un lyrisme macabre où semble entrer parfois plus de complaisance que de souci de la prédication, dans une Légende Dorée aux grâces trop séculières, dans un martyrologe attendri. Ce sont là des caractéristiques assez extérieures de l'art baroque. Les tombeaux ciselés dans le métal précieux comme la vaisselle des princes, les exubérantes mises en scène funèbres ne nous disent pas seuls l'émouvante précarité des joies et des gloires d'ici-bas. Il n'est rien, dans une œuvre baroque réussie, qui ne tende à établir entre le monde et nous un rapport ambigu. Notre admiration est indissolublement liée à la conscience d'être dupes. En nous livrant aux séductions d'un éblouissant décor, l'architecte prend ses dispositions pour que nous le sentions toujours comme tel ; il nous entoure de masques un peu trop laids ou trop beaux pour que nous les prenions pour

des visages. Ses splendeurs de stuc, ses ors de pacotille, ses trompe-l'œil, mêlent à notre ravissement la nostalgie d'un monde de Vérité.

Le recours délibéré à l'artifice est une démarche habituelle à Baudelaire. Elle a, en principe, chez lui, une signification plus explicitement tragique. Baudelaire se détourne rageusement de l'Être qu'il désespère d'atteindre et, chantant l'Amour du Mensonge, prétend se satisfaire de la contemplation du décor et du masque

... ne suffit-il pas que tu sois l'Apparence
Pour réjouir un cœur qui fuit la Vérité ?

Le mensonge baroque est proféré, lui, *ad majorem Dei gloriam* ; l'équivoque baroque, si elle éveille en nous, au premier abord, un trouble où les sens jouent leur rôle, si elle paraît nous fournir quelques nouvelles et subtiles raisons de nous intéresser à une Terre condamnée, doit théoriquement nous pousser vers la source de toute Certitude et de toute Clarté. L'église de Bramante nous place au cœur de l'Absolu : est-il encore besoin de Dieu ? Les Jésuites et les théologiens de Trente ont vu le danger et lui ont substitué l'église déséquilibrée, l'église interrogation, l'église appel...

Mais, en fait, les artistes ne se résignent pas toujours à développer sagement des thèmes apologétiques. Un appel perce parfois sous la magnificence baroque qui n'est pas fait pour provoquer la réponse péremptoire de la Catholicité triomphante — à peine pour être entendu. Baudelaire y est sensible. Il y retrouve une anxiété bien connue. Sur ce point encore, la comparaison du baroque septentrional avec le baroque romain peut mettre en lumière les raisons de sa sympathie. Le Bernin illustre avec une joyeuse maîtrise l'axiome selon lequel toute créature est décevante, toute connaissance humaine douteuse. Un siècle plus tôt, son art eût exprimé la confiance en l'Homme et en sa raison. Architecte de Léon X, il eût tâché d'emprisonner sous ses coupoles un peu de la perfection divine. Architecte d'Urbain VIII, il doit nous rappeler que la perfection n'est pas de

ce monde ; chacune de ses allusions à la fugacité des sensations, à la relativité des jugements, apparaît cependant comme un hommage sans arrière-pensée à une Présence, transcendante certes, mais familière et rassurante. La véhémence nordique est plus suspecte. Il y a de la délectation morose, voire de la bravade, dans cet hymne sans mesure au faux-semblant, à l'équivoque, à la métamorphose. L'homme, désespérant de l'Éternel, se rue à l'éphémère, s'enivre de douloureuse incertitude. Il glorifie passionnément cet instant qui constitue son lot dérisoire ; il s'évertue à créer un univers aussi différent que possible de celui dont il est exilé. Le truquage apparaît en Italie comme une reconnaissance impertinente parfois, toujours allègre, du seul vrai Créateur. Au nord des Alpes, il prend çà et là l'allure d'un défi. Et voici par où l'attitude baroque rejoint à nouveau celle du dandy. Dans la nef rutilante de Saint-Loup, Baudelaire ne fuit pas seulement l'incompréhension des hommes. Étouffant fièrement des aspirations impossibles, il semble qu'il prenne ses distances vis-à-vis de Dieu, qu'il découvre avec une joie amère un monde qui ne Lui doit rien.

Cette ostentatoire promotion du Mensonge, dont le but théorique est de nous conduire à l'Idéal, et qui tend parfois secrètement à nous préserver de sa stérile morsure, n'épuise pas les possibilités de l'art baroque. Il sait, en désaccordant violemment forme et dimension, créer une nouvelle ambiguïté. On ne voit plus trop bien si la Grand-Place de Bruxelles est bordée de maisons sculptées comme des meubles ou de meubles hauts comme des maisons. Baudelaire remarque, « sur un clocher byzantin, une cloche ou plutôt une sonnette de salle à manger », ce qui, ajoute-t-il, « me donne envie de la détacher pour sonner mes domestiques, des géants ». Il aime ces dépaysements générateurs d'étranges rêveries. Presque toute la sculpture de l'époque, au reste, présente à ses yeux cette contradiction fondamentale : ses proportions sont énormes, et elle n'omet aucun détail. « Sculpture non sculpturale », art hybride, elle emplit les églises de gigantesques « joujoux ». Les rapports de l'homme avec les choses s'en trouvent radicalement modifiés.

Dotées, grâce aux changements d'échelle, de pouvoirs insoupçonnés, les choses le sont encore grâce à une résurgence du symbolisme médiéval. Le baroque réintroduit dans l'art l'ésotérisme. Baudelaire, qui reprochait aux artistes du Salon de 1859 de négliger « les magnifiques allégories du Moyen Age », déchiffre ou pressent à chaque pas, dans les églises belges, des intentions qui demeurent cachées au vulgaire. « Mélange de figures..., d'ornements et de symboles » : telle est la première apparition, dans les notes prises à la hâte, du mot décisif. Plus de précision deux pages plus loin : « Les chaires sont un monde d'emblèmes, un tohu-bohu pompeux de symboles religieux. » Une église de Malines offre « une large ceinture de symboles sculptés ». Il est très regrettable que Baudelaire n'ait pas eu le temps d'analyser tous les exemples annoncés par le manuscrit. Mais, répondant par avance à tous ceux qui ne voient dans la « décoration » baroque que prolifération désordonnée et fantaisiste, il a eu le très grand mérite de signaler qu'elle est, avant tout, expression, et que nous devons chercher à tous ses éléments, à ses redondances mêmes, une justification. Pour Émile Mâle, les détails en apparence les plus frivoles de l'iconographie d'après le Concile de Trente sont, en fait, suggérés par des théologiens érudits ; des recherches qui semblent de pure virtuosité répondent à un souci d'édification ou de polémique. Les églises que l'on a puérilement comparées à des salles de bal acquièrent de la sorte une rigueur de dissertations. Baudelaire y voit, lui, des poèmes, émouvants et complexes comme des « forêts de symboles » : le lien entre le signe et la notion évoquée y est plus obscur. C'est une sorte d'irradiation confuse qui empêche la fresque et la statue de se suffire à elles-mêmes, qui les sauve de l'inutilité décorative. Les flots de lumière qui inondent les vaisseaux baroques et leur donnent « la beauté neigeuse d'une jeune communiante » ne doivent pas nous faire illusion ; ils sont impuissants à bannir le mystère. Comme une cathédrale, comme un sonnet des *Fleurs du Mal*, l'église baroque est hantée...

(A suivre.) PIERRE CHARPENTRAT

NOTES

LA POÉSIE

JEAN LEBRAU : *Corbières* (Gallimard).

L'audace n'est-elle grande d'avoir donné comme thème à tout un recueil de poèmes l'existence quotidienne dans un village ? Banalités, attendrissements, facilités pittoresques, fantaisie immatérielle, simplicité trop simple, artificielle rusticité, tant d'écueils auxquels il fallait échapper. Or, ces poèmes simples, concrets, rustiques, d'une sensibilité vive, ont une très pure beauté. La lumière y joue un grand rôle. C'est la déesse de cette terre sèche et dure.

Pour échapper à la lumière,
Une ombre au vent semble courir.

Le vent y est aussi une présence constante.

La montagne est fauve et grise
Où le cri du vent se brise.

Le poète fait sans cesse passer l'attention de la surface illuminée, qui dessine les plantes, burine la terre, de l'air en mouvement, « le vent qui dénude », à la profondeur fraîche, nourrie des sentiments et des rêveries terrestres.

La sobriété et l'austérité de la forme me semblent proches de celles de quelques poètes castillans, et d'Antonio Machado en particulier. Comme Machado, Lebrau charge le mot d'une « profonde palpitation spirituelle ». Ses vers dépouillés, parfois rêches, parfois d'une exquise transparence, s'entrouvrent sous le souffle d'une émotion étrangement intemporelle, qui était contenue à l'intérieur d'une masure, sous la voûte branlante d'une ruine, dans la forme nette d'un cyprès, dans un fantastique rocher de calcaire, dans un cœur d'enfant ou de vieillard, et qui s'est enfin délivrée, non sans un effort considérable, car ce pays pyrénéen et ceux qui l'habitent vivent dans le secret, l'éloignement, le resserrement.

Aride et du cyprès signée
Cette terre n'est-ce toi-même,
Et tes remords cette araignée
Velue aux aguets du poème
Qui ne peut être qu'élégie
Où se mêlent larmes et lie,
Au cœur l'âpreté de la corne
Avec l'angoisse du mystère
Tandis que notre vaine forme
Sur l'os chaque jour se resserre ?

Ces courts poèmes sont dénués d'intellectualité à un point qui surprend alors que presque tout ce qui s'affirme en poésie, aujourd'hui, le doit à une certaine façon de prendre hauteur abstraite, d'organiser le langage selon une philosophie du langage. Jean Lebrau se fie seulement à l'émotion, à la justesse du sentiment et de la sensation, à un sobre réalisme qui n'est pas sa moins vivante particularité. Il rénove, en effet, avec un étonnant bonheur, les thèmes et le fonds d'images d'un « réalisme » poétique que l'on a maudit depuis le surréalisme, et avec raison sans doute, les imitateurs de Jammes, de Cendrars, de Larbaud, d'un certain Apollinaire ayant exténué une veine qui court depuis toujours dans la poésie française.

Il n'est pas douteux que Jean Lebrau l'ait reprise hardiment.

Cette vie journalière, usée par la routine des siècles, en lutte avec la lumière et le vent, chemine à travers la mélancolie et l'amertume que sécrète l'âpre montagne dénudée. Mais il est des moments de répit, de tendresse, de transparence qui éclairent le cycle inévitable des saisons, des travaux, des peurs, des malheurs, des « pas inscrits dans les mêmes chemins ». « Un peu d'amour » peut fléchir « l'ardeur du jour », adoucir « l'âme trop amère » de celui qu'oppressent l'infinité des retours, la puissance cruelle des éléments qui ont été avant le village et qui lui survivront. Il n'y a qu'à se résigner à la victoire perpétuelle de la nature, à la durée qui réduit en poussière, il n'y a qu'à se blottir dans sa solitude, « miel noir qui se dore en secret ». La sagesse est, ici, celle du cœur désespéré, sans révolte, lucide et sans regret, qui sait être sensible aux instants que lui offre la fugitive fraîcheur. Même l'enfance ne lui apportera rien, ni la gaieté d'un souvenir, ni l'apaisement d'une caresse, et de tout un monde :

Il reste cette pâleur
De pierres où quelque pleur
De chouette se recueille
Sans laisser plus que la feuille
Morte sa trace dans l'air
Si pur qu'on pense à l'hiver.

ANDRÉ MIGUEL

*
* *

LES ESSAIS

STÉPHANE MALLARMÉ : *Correspondance 1862-1871 ; Noces d'Hérodiade* (Gallimard).

La publication simultanée de ces deux livres permet de comprendre l'importance capitale de cette période dans la vie spirituelle de Mallarmé. C'est au cours de ces dix années que le poète a médité sur le sens profond de la poésie et organisé le monde intérieur où devait naître l'œuvre la plus ambitieuse qu'on ait rêvée. La correspondance de 1862 à 1871, rassemblée par les soins du professeur Mondor et de J.-P. Richard, nous révèle l'intensité de la lutte que Mallarmé a menée avec acharnement contre lui-même. On dirait que la sensibilité cruelle, attestée par l'histoire de son amour avec celle qui devait devenir sa femme, a été consciemment et progressivement étouffée, comme si la mort de l'individu Stéphane était la condition nécessaire à la naissance du poète. Le dualisme radical qu'il établit au début entre l'idéal et le monde, loin de chercher par la suite à l'atténuer, il ne cesse de l'approfondir, d'élargir encore plus la distance et la séparation, jusqu'à sombrer dans un nihilisme absolu. Mais ce nihilisme fut seulement provisoire. Il n'était que l'étape ténébreuse avant la lumière de la beauté. Mallarmé assure à maintes reprises qu'il a désormais la clef de son œuvre future et qu'il a réussi à s'identifier à l'univers impersonnel de l'esprit. Cette clef, de savants commentateurs ont tenté de l'élucider, mais la tâche n'est pas facile. Les confidences de Mallarmé sont volontairement réticentes, il faut bien avouer que son vocabulaire manque de rigueur philosophique et que les contradictions ne sont pas rares. Il semble osciller entre les extrêmes d'un matérialisme total et d'un idéalisme de type hégélien, mais peut-être était-il arrivé, dans ses vertigineux exercices spirituels analogues à ce que nous pouvons comprendre du yoga, à concilier les inconciliables au bénéfice de la beauté. L'excellente introduction de Gardner Davies aux *Noces d'Hérodiade* laisse entrevoir ce qu'aurait été le livre : plus qu'une « explication orphique du monde », la recréation d'un monde angélique soustrait à la chute, au hasard et au temps.

HENRY AMER

LUCIENNE JULIEN CAIN : *Trois Essais sur Paul Valéry* (Gallimard).

Ces *Trois Essais sur Paul Valéry* s'achèvent sur la citation d'un mot de Valéry, mot significatif et émouvant : « Je n'ai jamais fait un livre. »

Est-ce en s'autorisant de l'exemple du « grand homme » que Mme Lucienne Julien Cain nous offre ici un livre qui n'en est pas un ?

Je ne puis m'empêcher d'observer qu'il n'est point de texte de Valéry, poème ou prose, qui n'apporte une impression d'ordre, qui ne soit en lui-même complet, suffisant, et qui, toute question de célébrité mise à part, ne soit susceptible d'intéresser un public infiniment plus vaste que celui auquel semble réservé le rassemblement de ces trois essais. Valéry requiert du lecteur ouverture d'esprit et attention, mais non point d'inutiles efforts de ratissage, ni érudition préalable et spécialisée. Je crains que le mérite des *Trois Essais*, mérite qui, je ne veux pas tarder davan tage à le dire, est considérable, ne puisse être apprécié que par le public très limité de ceux qui ne mettent point en doute le génie de Valéry, qui connaissent à fond son œuvre et à qui sont familiers les dédales de sa démarche.

Je m'étonne, je l'avoue, qu'une fervente de Valéry se montre si peu malheureuse qu'il soit méconnu comme il l'est, si peu soucieuse de l'expliquer d'abord et surtout à ceux-là qui l'ignorent ou le méconnaissent.

Je sais bien que les valéryens peuvent toujours se réclamer de l'exemple de M. Teste, prétendre que le temps consacré à chercher des mots et des formules qui puissent instruire autrui est du temps perdu, du temps dérobé à la recherche directe et à l'éclaircissement de soi-même. Ne faut-il pas pourtant reconnaître aussi avec Valéry qu'il y a de l'illusion dans ce point de vue ?

Peut-on réduire Valéry à M. Teste ? Mme Julien Cain y tend, me semble-t-il, au moins d'une certaine manière, en invoquant Valéry lui-même et certains de ses derniers propos. Et certes il n'est pas sans vraisemblance qu'un soir de sa vie, devant les affreux désordres du monde politique, Valéry, dont la voix avait en vain crié dans le désert, ait pu *par moments* ressentir comme un échec la phase extérieure et glorieuse de sa carrière, mettre ses derniers espoirs dans de nouveaux solitaires voués à la recherche obstinée de résultats qui se puissent comparer exactement, ajouter les uns aux autres et se résoudre finalement en améliorations fonctionnelles, — donc tenir pour son principal mérite l'idéal qu'il avait défini au temps de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* et de *La Soirée avec M. Teste*. A moi, il me semble que ce sont cependant *d'autres moments* qui caractérisent les dernières années du poète-essayiste, les moments

où s'épanouirent en lui de tout autres tendances, et parmi elles une sorte de regret d'avoir trop sacrifié à la Rigueur le temps de sa jeunesse, un sens, qui ne lui avait jamais manqué, mais qui se fit alors plus vif encore, de la Douceur de Vivre et de sa valeur. Je pense aux mots de Lust à Méphisto : « Tu n'es qu'esprit !... Mais les Anges eux-mêmes, les Archanges fidèles, tous ces fils de lumière et ces puissances de ferveur, ne peuvent pas comprendre... Ils sont purs, ils sont durs, ils sont forts. Mais la tendresse !... Que voulez-vous que des êtres éternels puissent sentir le prix d'un regard, d'un instant, tout le don de faiblesse... le don d'un bien qu'il faut saisir entre le naître et le mourir. » Il me semble que ce sont mots du dernier Valéry, désormais assez vieux pour être pleinement sage, désormais assez fort pour être vraiment tendre, mots adressés au Valéry du temps de la jeunesse, à l'inventeur angéliquement pur — et dur — d'Edmond Teste. Il me semble surtout qu'à la fin de sa vie Valéry était profondément hanté par le désir de faire partager à un monde en proie aux Problèmes Passagers, et aux Idoles de la Science et du Progrès, son sens et son culte de la Sagesse, faute desquels Science et Progrès sont comme des malheurs publics : problème rhétorique, qu'il avait presque totalement négligé quand il vaquait du côté de chez Teste.

Mais chacun est bien libre d'aimer, de comprendre, d'étudier Valéry à sa guise. Celle, profondément sérieuse et active, de Mme Julien Cain est digne des plus grands égards, j'entends : digne qu'on en parle, digne qu'on la discute au besoin, activement, sérieusement, cartes sur table.

Il faut, a dit Valéry, *que les choses soient à leur place, et la fantaisie dans l'humeur et les propos.* Je ne trouve guère de fantaisie dans les propos de Mme Julien Cain, et les choses — souvent très intéressantes — qu'elle dit sont à des places dont, faute de patience sans doute, je ne saisis qu'assez rarement l'ordonnance.

Ce recueil d'essais est néanmoins d'une importance manifeste : non seulement par la grande quantité de renseignements inédits qui y sont apportés, mais aussi par la remarquable mise en valeur des *thèmes-clés* de la pensée valéryenne, mise en valeur qu'assure çà et là la présence de formulations d'une extrême justesse. En voici quelques-unes réordonnées à ma façon :

> « Valéry a donné souvent comme son véritable mérite le fait d'avoir vu, dès 1892, que *ce qui est mental est mental.*
>
> « C'est-à-dire que rien n'est dans l'esprit qui ne soit fabriqué, *transformé* par lui.
>
> « Ce lieu où cette chimie *se passe*, non seulement Valéry l'a conçu, mais il l'a *vu :* cette pensée qui substitue à toute notion, non pas sa représentation, mais une création renouvelée, nul doute qu'il l'ait *vue* dans son exercice, usant d'ins-

truments concrets. Dans cet ensemble de transformations, où ce qui est se change en *ce qui n'est pas*, l'Esprit est à la fois l'instrument qui malaxe et la matière malaxée ; et dans ce double rôle, ces deux parts de l'esprit, Valéry les a imaginées comme un *contenant* et un *contenu* ayant entre elles les relations qui unissent la paroi d'un vase au liquide qui bout à l'intérieur. La paroi, c'est ce qu'il a appelé le *fonctionnel*, entendant par là tout mécanisme dont la dépense d'énergie est limitée à un circuit précis. Élément coordonné, organisé, où l'autre élément, la matière profuse, hétérogène, chaotique, va se jeter comme dans un moule.

« ... On ne saurait imaginer le jeune Valéry s'attaquant en travailleur assidu à une série de problèmes. Plutôt, c'est un joueur qui poursuit une martingale, c'est un homme qui, devant une porte fermée, fabrique l'instrument mystérieux qui fera sauter toutes les serrures. Il n'étudie pas ; il cherche un *secret*. Et l'outil de cette découverte, le langage qu'il veut se créer, à l'origine c'est une manière de langage-chiffre, tel que l'ancienne Logique et certaines sciences ont tenté de s'en constituer. Sans doute, Valéry n'a-t-il pas été jusqu'au bout dans cette voie... »

On pourrait sans doute discuter quelques détails. Valéry a raillé l'idée d'outil universel. Mais il est difficile de mieux suggérer ce qu'a été son ambition originelle.

Quant à la valeur des résultats qu'il a obtenus, admirateurs et détracteurs se sont bornés à des affirmations contradictoires, orientés au hasard de leurs sentiments. Personne, que je sache, n'a jusqu'à présent examiné le problème à fond ; et pour cause. Ainsi que l'indique Mme Cain, Valéry avait exclu de ses recueils d'aphorismes ceux qui se rapportaient directement à son Système, c'est-à-dire à sa méthode. Les *Cahiers* sont seulement en cours de publication, et le rythme de cette publication est tel qu'il est difficile de le suivre. Mais les temps sont proches où un tel examen sera possible, et je pense que certaines indications de Mme Cain seront d'un grand secours pour ceux qui voudront l'entreprendre, et leur éviteront bien des faux pas.

« L'opération critique capitale, dit Valéry, est la détermination du lecteur. Le critique regarde trop vers l'auteur. Son utilité, sa fonction positive pourrait s'exprimer par des avis de la forme suivante : *Je conseille aux personnes de telle complexion et de telle humeur de lire tel livre.* » Peut-être n'est-il pas séant de faire plus. Je dirai cependant avec franchise que le premier des trois essais, intitulé : *Valéry et l'utilisation du monde sensible*, n'est pas le plus clair des trois. J'y ai bien trouvé, de-ci de-là, un certain nombre de suggestions curieuses, celle-ci notamment : que, contrairement à l'opinion reçue, l'exigence même de son travail intérieur devait nécessairement ramener Valéry à la littérature.

(Suggestion que je reconnais volontiers intéressante et digne d'examen, bien que je la trouve discutable et en tout cas insuffisamment mise en place par l'auteur.) Mais, somme toute, ce premier essai risque de décourager les impatients. Je conseille donc aux lecteurs de commencer par le deuxième, qui, consacré à *Edgar Poe et Valéry*, est bref, intéressant, parfaitement pertinent, et de continuer par le troisième, qui ne justifie peut-être pas tout à fait son titre : *L'Être vivant selon Valéry*, mais qui, tout en présentant Valéry d'un point de vue particulier, regorge de la plus substantifique moelle et laisse comme miraculeusement percer, au milieu d'analyses fort complexes, le ton de cri très pur, qui rend, tout indépendamment de ses qualités de vigueur et de solidité, l'œuvre de Valéry si chère à ceux qui l'ont comprise.

BERNARD JOVIN

MARCEL SCHWOB : *Le Livre de Monelle* (Mercure de France).

Je ne suis pas de ceux que met en appétit le roman du bordel. Il m'a fallu Pascin, et le trait aigu qui noue la graisse, pour découvrir l'âme dans la garçaillerie. Ni Villon ni Baudelaire, ni Élisa ni Marthe, ne m'ont appris à hurler avec les louves. Reste d'avouer que le putanisme a fait figure dans les arts et dans les lettres. C'est que les poètes et les peintres ont été des pauvres ; les femmes qu'on achète ne coûtent pas cher. Au surplus, la plupart des gens d'esprit sont trop occupés de leurs songes pour s'embâter d'une maîtresse. Les catins sont la forme infâme et commode de la liberté. L'amour à la volée n'a de l'amour que les ailes. Cela peut suffire à qui a du vent dans la tête. Voilà d'étranges préludes, et pourtant nécessaires, au *Livre de Monelle*.

Marcel Schwob y a lamenté la mort d'une prostituée du ton dont on pleure un papillon nommé Psyché. C'est l'adorateur le plus tendre et le plus exquis, moins remué d'une ombre que de l'idée qu'il s'en est faite, qui prend conseil d'un tombeau. Une main légère et la soie des mots apprivoisent, à l'occasion d'une fille, les fantômes des plus petites filles. Il y a celle qui dort dans le foin d'une cahute, parmi le tourbillon des mouettes, celle qui saigne les pavots et qui joue avec la clé de la Barbe-Bleue, celle qui, au toit du moulin, s'enhardit à voler le pain d'un gueux qui avait soif, celle qui, rouge d'aurore, embarque pour le pays des grenouilles et des mouches, celle qui se rencontre dans une dryade verte, celle qui jette à la rivière, pour qu'elle rejoigne un matelot, la lettre qui l'entraîne, de négresse en oiseau des îles, à la lanterne de Vénus, celle qui s'entretient avec la prisonnière du miroir, celle qui parle aux sept cruches et qui

les brise, celle qui monte avec son chat dans le carrosse de la mort, celle qui, de lit en lit, de froideur en froideur, égorge les galants, celle enfin qui alla quérir la reine Mandosiane et qui fut par elle emportée. Tels sont les onze visages de l'impure innocence dans les paradis d'ici-bas, et j'aimerais à citer, presque de bout en bout, la Patience de Monelle.

Mais cet ouvrage, pour admirable qu'il paraisse dans l'égalité de la litanie, dans le cœur glacé de sa perpétuelle chimère, est, à mon sens, gâté par l'air de fuite qui fut l'école de ce temps-là. Marcel Schwob a peur de toucher la terre comme ces courtisanes qui, dans les toiles de Carpaccio, ne montrent leur gorge qu'à des pigeons et à des paons. Cet excès de gaze et de dépouillement, ces mille et une nuits qui oublient les jours, cet entassement de robes de fées et de masques d'or, répondent, par un contrepoids trop facile, à la fange de Zola et au lard de Maupassant. Il est aussi dangereux de prendre le fumier pour Job que de prendre Job pour un ange. Merde ou diamant, tout est vrai, mais le tout, qui est l'homme, est plus vrai.

ROGER JUDRIN

JEAN DUTOURD : *L'Ame sensible* (Gallimard).

Jean Dutourd, le petit livre de Mérimée à la main, se promène à travers Henri Beyle comme au milieu d'un paysage aimé. Il retrouve les traits les plus marquants ou les plus fugitifs de son caractère. Il le reconstruit, peu à peu, comme un véritable héros de roman. C'est une singulière aventure qui fait d'un écrivain un personnage, d'un observateur un observé : voilà Jean Rostand devenu grenouille.

Jean Dutourd ne croit pas aux détails : il croit à l'âme. Les circonstances de la vie ne sont qu'une occasion de manifester les tendances profondes de l'âme. Si Henri Beyle avait vécu à une autre époque, il ne se serait pas enthousiasmé pour Napoléon et n'aurait pas écrit *La Chartreuse*. Mais il n'en eût pas moins été Henri Beyle, mais nous n'en aimerions pas moins Stendhal. C'est tout le sujet de *L'Ame sensible*.

Jean Dutourd éprouve pour Henri Beyle cette amitié étonnée et ravie qui n'est pas loin de l'amour. Comme il est naturel, avec les gens que l'on admire, il rêve longuement sur ce qui l'éloigne et ce qui le rapproche de lui. On sent bien qu'il serait heureux de lui ressembler [1]. Son livre est une analyse minutieuse, une méditation lucide autour de ces deux questions jumelles : « Si j'avais fait les campagnes de Napoléon, me serais-je conduit comme Beyle ? » et « Si Beyle vivait aujourd'hui, se conduirait-il comme

1. Il n'est pas inutile de répéter qu'il s'agit de l'*homme*, non de l'*écrivain*. Jean Dutourd est trop modeste pour se comparer à Stendhal. Il sait que les âmes chagrines se hâteraient de le tourner en dérision.

moi ? » Si bien que *L'Ame sensible* se joue sur deux tableaux : c'est une histoire à deux personnages : Beyle et Dutourd.

De Beyle, Jean Dutourd nous donne un portrait que l'on ne trouve pas dans les livres. Les commentateurs habituels, un peu trop engoncés dans le mot à mot, n'ont pas pris assez de recul. Ils n'ont pas su oublier Stendhal. Ils le considèrent non pas comme un homme, mais comme un phénomène curieux. C'est une marionnette qui s'agite, qui a fait ceci, qui a dit cela, dont on *explique* le comportement aux lumières de la raison et de la littérature. Jean Dutourd n'explique rien du tout. Il se contente de comprendre.

Ce qui, dans *L'Ame sensible*, concerne Jean Dutourd ne nous est pas tout à fait inconnu. L'auteur des *Taxis de la Marne* et de *Le Fond et la Forme* reprend la plupart des thèmes développés dans ses précédents ouvrages. Le singulier, ici, c'est que ces thèmes sont examinés à la lumière d'Henri Beyle. Je dis « à la lumière », mais « à l'exemple » conviendrait davantage.

On a reproché à Jean Dutourd plusieurs de ses conceptions politiques. Il défend, généralement, une certaine idée de la France, appuyée sur un État puissant, ce qui conduit tout naturellement les gens à le traiter de réactionnaire. C'est aller un peu vite. Je ne partage pas la plupart de ses convictions, mais il me semble que ses détracteurs, pour avoir lu ses livres un peu légèrement, n'en ont retenu que l'aspect le plus superficiel, le plus claironnant, le plus évident.

On se souvient, peut-être, de l'anecdote du *ceinturon* qui se trouve dans *Les Taxis de la Marne*. Le jeune soldat Dutourd vient réclamer, au magasin d'habillement, un nouveau ceinturon. Sous l'œil sévère d'un officier, le caporal magasinier admoneste furieusement l'imprudent, le menaçant du « tourniquet ». Puis, subrepticement, il glisse un ceinturon tout neuf entre les mains du jeune soldat en lui murmurant sur un ton extraordinairement affectueux : « Fous ça dans ta poche et tire-toi en vitesse, gars ! »

Cette anecdote n'est pas sans importance. Elle montre (à mes yeux, tout au moins) que Jean Dutourd croit à la nécessité de la discipline, mais qu'il ne l'aime pas. Il lui préfère la solidarité humaine, la chaleur de l'amitié et l'amour tout court.

C'est d'amour que nous parle *L'Ame sensible*. Ce qui est vrai pour Beyle l'est aussi pour Dutourd. Si Beyle n'avait pas existé, Jean Dutourd nous aurait donné, à propos d'autre chose, un livre différent dans ses détails, mais semblable dans son esprit.

On sent, d'une manière aiguë, combien Dutourd regrette de n'avoir pas connu Stendhal. Il dit, dans la prière d'insérer de son livre, que c'est un « roman d'amour ». C'est vrai : il n'y manque même pas cette pointe de nostalgie, cette ombre d'amertume sans laquelle l'amour ne serait qu'un sentiment insipide, un peu trop sucré, presque écœurant.

Je constate que je n'ai rien dit de Mérimée. C'est que son petit livre et *L'Ame sensible* s'imbriquent si obstinément qu'il semble que le premier ne soit que les notes de l'écrivain prises au cours de l'élaboration et qu'il nous livrerait avec la rédaction définitive.

Je n'ai rien dit de Mérimée et c'est injuste. Car Jean Dutourd nous en donne un portrait nouveau et rapide. C'est le troisième personnage de *L'Ame sensible*. Un personnage un peu effacé, un confident ou un garde. Mais sa présence en scène est nécessaire d'un bout à l'autre de la pièce parce qu'il est le prétexte, la pierre de touche et le témoin.

JACQUES BENS

***

LE ROMAN

ALBERT PALLE : *L'Expérience* (Julliard).

Ce roman n'est certes pas le grand livre qu'on a dit ; à le lire, chacun pense aux aînés : Céline, Sartre, Queneau, Beckett et, quelquefois, Cocteau. Davantage, le sujet même de *L'Expérience*, ses thèmes, sa composition, ajoutent à l'espèce de rancœur que l'on ne peut que nourrir à l'égard d'Albert Palle, au fil des pages. Balagneux, journaliste de soixante-deux ans, très fatigué, à la vue nettement basse, est désigné, par le rédacteur en chef du journal où il assure des reportages, pour enquêter sur la mort d'un jeune châtelain, qui s'est pendu. Un photographe du journal l'accompagne, Bochart, une façon de gorille au visage à demi paralysé et qui s'exprime en français comme un Flamand, mais en soufflant comme un phoque. Tel est le sujet. Dans cette version moderne de l'aveugle et du paralytique, Bochart voit pour Balagneux et Balagneux parle pour Bochart. Des deux, seul Balagneux se plaint : d'être seul, toujours seul, d'avoir toujours été seul. La déréliction, tel est le thème. Balagneux mène son enquête dans le petit village perdu de Wormhoud, où le châtelain demeurait. Une pluie sinistre ne cesse de tomber. Il connaît une jeune femme, Geneviève, qui lui rappelle le visage d'une autre femme qu'il a aimée, jadis, dans sa jeunesse. Dès lors, pour lui qui n'est plus que mémoire et pour nous qui l'écoutons, il va dérouler la bobine du temps passé, quelque cinquante ans. Telle est la composition du roman.

Elle est irritante parce qu'Albert Palle sacrifie l'enquête à l'évocation du passé et que, s'il n'a de cesse d'interroger le passé et lui chercher un sens, il se désintéresse de l'enquête, comme s'il allait de soi qu'elle ne puisse aboutir.

Quant au sujet, on devine qu'il se prête aux attitudes, à la complaisance, à l'ostentation, au pathétique : soixante-deux ans... presque aveugle... seul... sans ressources... Avec un tel sujet, il était difficile de ne pas sauter du particulier au général et d'éviter le thème : Palle succombe à ce danger, qui est la tentation de tous les épigones de Sartre. Les commentaires sur la solitude des êtres, leur impuissance, sur « une certaine manière de n'être pas au monde », poussent dans le roman comme des champignons et, à certains moments, le boudinent.

Tel est le « passif » de ce roman. Car il y a un «actif», et si *L'Expérience*, une fois encore, n'est pas un grand livre, du moins me semble-t-il l'un des meilleurs que j'ai lus cette année, en dépit de ses défauts et, pour cent pages au moins, *avec* eux.

L'Expérience tire sa force de sa faiblesse, savoir, la réitération partiale, irritante, mais aussi maniaque, obsédante, de la supériorité de la nuit sur le jour, des fantômes sur les choses, de la petite histoire individuelle sur l'Histoire, du néant sur l'être, de la fable sur la vérité et, bien sûr, du pendu sur les vivants. Balagneux jeune homme, quand il émerge, au petit jour, du cabaret où il travaille comme barman, ne reconnaît plus les grues, les bateaux de son port natal, et cherche au delà d'eux : « ... Des fantômes tout ça. Ils me cachent le monde... » Quand meurt Kara, cette prostituée insondable qu'il aima longtemps d'un amour dont le souvenir le ronge et fait écran entre lui et les êtres, Balagneux nie les raisons *évidentes* de sa mort : il attendait, dans l'asile de fous où il s'était réfugié, que tombe la nuit secourable, qui le déroberait aux recherches des soldats allemands. Mais Balagneux : « ... C'était pour que Kara s'éteigne en moi doucement que j'avais attendu l'obscurité et non pour éviter ces Messieurs qui n'existaient pas... » *Des Messieurs :* ainsi, du mot le plus *neutre* appelle-t-il les occupants, ce Balagneux que l'on découvre étranger à toute passion collective. Il lui arrive, une fois, de se trouver mêlé, « comme ça », à des grévistes ; il lance sur les policiers une barre de fer qui s'est trouvée, « comme ça », entre ses mains. « ... La barre de fer, les policiers n'avaient pas aimé ça. Moi non plus d'ailleurs. Mais elle était partie comme ça. Cette ligne noire qui fonçait sur nous, il fallait faire quelque chose pour l'arrêter. Je l'aurais jetée contre la mer si elle s'était soulevée pour me submerger... » Un autre jour, Balagneux, qui, pour ses débuts dans le journalisme, « fait » les commissariats, est mis en présence d'un assassin qui a tué sa femme avec un tisonnier, puis l'a découpée. « ... C'était l'homme le plus inoffensif du monde. Qu'est-ce qui s'est passé, demandaient ses yeux, pourquoi moi et pas toi ? Expliquez-moi... » Ainsi va Balagneux et Albert Palle à travers lui : le romancier explique toujours en se référant au hasard, à la fatalité, à l'imprévisible, au jeu des causalités qui échappent à l'initiative des hommes, à leur supposée liberté. Dans cet univers, l'individu ne peut être qu'écrasé ;

qu'il la crie ou laisse aux péripéties le soin de la faire entendre, la plainte ne cesse de monter, plainte des hommes qui ressassent leur solitude, ce quelque chose d'innommable et d'innommé qui les ronge, le mal, leur impuissance...

Roman noir, *L'Expérience* a le tort de trop insister sur sa couleur. La plus belle scène de ce livre bavard — et qui prend place tout au début — est, à cet égard, significative. On sait que toute une littérature tente de recommencer — et de réussir — le coup de maître d'Eugène Fromentin, dans *Dominique* : au sommet d'une tour balayée par un vent de tempête, Dominique et Madeleine sont montés et le vertige les saisit, là-haut, le vide les attire, qui symbolise la tentation du péché, l'adultère : la scène de la tour a son exacte réplique dans *L'Expérience*, avec la scène de la grotte aux mouettes. Balagneux, qu'une jeune fille mène à la grotte qu'il ne connaît pas encore, perd, ce jour-là, son *innocence* : je veux dire la bienheureuse vertu qui jusqu'ici lui cachait l'angoisse *existentielle*, les tourments *métaphysiques* — et que le Mal court... Dans la grotte aux mouettes, Balagneux, qui s'en est pas à sa première expérience, couche la jeune fille « sur le gravier froid et plein d'odeurs ». Cette scène remarquable, qui se suffit à elle-même car elle laisse deviner, avec une grande subtilité, la suite du roman, pourquoi Albert Palle a-t-il cru bon de l'alourdir, *de la préciser*, en prêtant au trop disert Balagneux les propos suivants : « ... Dans le cœur de cette fille, il y avait des fissures, de minces fissures noires où je me suis enfoncé, premiers pas dans ce labyrinthe dont je n'ai jamais trouvé l'issue et où j'ai rencontré ce Wormhoud plus fermé qu'un caveau » ?

Quant au style... la complaisance et le pathétique ne sont condamnables que par référence aux valeurs morales ou, dans le roman, quand ils attentent à son équilibre, à son pouvoir de crédibilité. Dans l'ordre de l'écriture, ces défauts peuvent être à la source des plus belles pages, comme le montre assez l'œuvre de Céline. Ainsi, dans *L'Expérience*, et quand même regrettons-nous que ne souffle quelque vent de pudeur, voici qu'il nous est permis d'aimer le déballage et l'étalage du *moi* ; Albert Palle propose quelques exemples convaincants de ce qu'il faut appeler *le lyrisme du ressassement masochiste*, lyrisme qui se fonde, à l'intérieur de grandes phrases, sur la répétition lancinante de quelques mots privilégiés : « ... Et moi je suis seul sur ce quai, une fois de plus, à me demander ce que je suis venu faire dans ce patelin qui ne m'est rien, parce qu'un rédacteur en chef m'a dit : « Il faut voir », parce qu'il a besoin de remplir ses pages et moi de gagner mes quatre sous. Il m'a dit : « Il faut voir », à moi qui ne voit plus, sans ironie, sans y penser vraiment, parce qu'il aime la clarté, surtout quand les choses sont obscures et impénétrables... »

Si le style d'Albert Palle n'est pas toujours de cette qualité,

du moins peut-être n'est-il déjà pas si mal que nous rêvions, à travers lui, à cause de lui, à quelque livre où la plainte des hommes, aussi musicalement dite que dans ce passage, s'efforcerait à plus de retenue : pour que l'expression du désespoir nous touche, il faut qu'elle soit vraiment désespérée, fermée à l'agitation comme à la comédie, à tout espoir de se faire entendre.

YVES BERGER

JÉROME PEIGNOT : *Constance*, roman (Le Seuil).

Le second livre de Jérôme Peignot, *Constance* (que j'aurais intitulé à sa place *J. P. ou le myope amoureux*), est présenté sous une couverture qui le baptise abusivement « roman ». La fièvre automnale provoque de ces confusions ; il s'agit d'un texte qui, publié en une autre saison, eût bénéficié d'une plus grande attention ; il risque ces semaines-ci d'être écrasé dans le tintamarre d'octobre. Il faut en effet une oreille assez fine pour goûter les charmes murmurés de Constance, dont le moindre intérêt n'est pas de représenter une nouvelle étape de ce lent glissement de la fiction aux souvenirs, du roman-mange-tout à cette autobiographie rêvée, à laquelle se trouvent aujourd'hui acculés un certain nombre de jeunes écrivains.

Certes, un des quatre chapitres de *Constance* s'intitule *Constance* et représente assez bien, autour d'une héroïne de ce nom, l'archétype du bref roman d'analyse tricoté sur des thèmes de solitude et d'amour. Cependant, ce ne sont là que cinquante pages d'un livre qui en compte cent soixante, qui n'ont vraiment de « roman » que l'étiquette.

La première personne dans *Constance* est, à la lettre, aveuglante : elle est si proche, le narrateur se place en si gros plan que la vue se brouille ; ainsi d'un objet que l'on dispose trop près de son œil. Comparaison et explication s'enchaînent ici à merveille : J. P. est myope, monumentalement myope, et il nous explique avec une minutie coquette et maniaque la part de cette myopie, de ce monde en flou, dans sa psychologie, ses sensations, son attitude, ses gestes et jusque dans « sa sensation d'exister ». Ce sont les pages les plus singulières du livre.

On entre dans ce qui deviendra une histoire d'amour sur des souvenirs d'enfance cocasses, sublimés, distillés par une mémoire maladivement sélective ; mais un air de moquerie sauve tout : couplets familiaux de l'univers bourgeois ; sur les « drames », les « scènes », les coups de froid, le tilleul, les mariages, « oncle Jean », « tante Gilberte », etc., Peignot est excellent. Il compose peu à peu son portrait de petit garçon nerveux, frileux, binoclard, exaspérant, et lorsque le petit garçon se transforme à regret en homme et en homme amoureux, tout ce qui lui remonte à la tête de terreurs, ruses, artifices enfantins,

nous est familier et donne de son infortune une explication insolite et sans doute exacte.

Reste enfin que la grande affaire de J. P. est la littérature. Ce livre, comme *Jérômiades I*, en éclate, en suinte, en étouffe. On asphyxie un peu. Mais enfin un chant est là, dont la note frêle, glissante, maladroite, longtemps et obstinément tenue, finit par se reconnaître. On constate d'ailleurs, du début à la fin, des « progrès de style ». Ce qui ressemble d'abord à une écriture de myope, avec ses complications, archaïsmes, joliesses surannées, torsions de la plume, se simplifie peu à peu. Le petit trot retors et entortillé s'allonge en une espèce de galop hésitant, craintif, mais enfin galop tout de même. Nous finissons le livre rassurés : *l'écrivain* que le petit garçon Jérôme rêvait si furieusement d'être (et sur le sort duquel son premier livre pouvait nous laisser des doutes), voici que *Constance* (surtout vers la page 150) le révèle peut-être. Mais, par pitié, qu'il se dénoue un peu ! Ou du moins, s'il tient à vivre étranglé, qu'il desserre un peu la corde... *Constance*, ce petit traité de mémoire et de minutie, c'est finalement l'oubli et la désinvolture qu'il enseigne — qu'il devrait enseigner à J. P.

F. N.

SOLANGE FASQUELLE : *Malconduit*, roman (Julliard).

La vie coule ici enivrante, parfois visqueuse. Mais les personnages la boivent en cachette. A les voir gesticuler, vous ne devineriez jamais à quel point cela peut être amusant, de vivre. Ce jeune homme, qui sort avec sa sœur, boit un verre au *Perroquet* — un peu bistrot, un peu hôtel de passe, — il paraît flasque. Sa sœur, très jeune, sans doute mal habillée, à cause des convenances : elle déambule, l'air un peu perdu, sur la place de foire ; un homme l'aborde, lui offre une partie de petites autos : rien que de très candide, ils ne vont pas tarder à se séparer, pour toujours. Une femme de trente-huit ans, que l'auteur s'obstine à appeler « jeune femme », qu'a-t-elle d'étrange ? Rien, elle morigène modestement son neveu, fournit des traductions à tant la ligne, dirige le maigre personnel du château. Et la seconde femme du châtelain ? Eh bien, elle existe, elle est toujours un peu souffrante, elle semble jalouse de celle qui est morte pour lui laisser la place.

Alors un charme opère, c'est comme une jeune fille qu'un matin vous avez vue dans une maison amie, elle boude, elle marche un peu en somnambule, rien ne la distingue de ses compagnes. Puis elle peint délicatement ses lèvres, place ses cheveux sur leur orbite, enfile une robe seyante : vous voici amoureux. Quelque chose se rompt, une mince pellicule de glace,

laissant les hommes et les femmes nus et seuls. La plus jeune fille de M. de Malconduit est folle. La femme de trente-huit ans couche avec tout le monde, trompe son fiancé, séduit le neveu, jalouse la nièce à en mourir. Le jeune homme est un amant fervent, un peu baudelairien malgré les apparences ; il ne sait rien faire, mais il est si beau et si poli qu'il réussira. Quant à Mabel de Malconduit, envieuse d'une ombre, un crime, léger comme un souvenir, une fois inséré dans la trame du vécu, c'est lui qui mettra tout en branle : ainsi une pièce, même fausse, réveille, dans une machine indifférente, les harmonies d'un divin et enroué Mozart.

Solange Fasquelle n'a pas manqué son premier livre. Elle sait modeler, peindre. Son écriture est prenante, amoureuse. Il ne lui manque qu'un peu de célébrité.

JEAN-PAUL WEBER



LETTRES ÉTRANGÈRES

RAJA RAO : *Le Serpent et la Corde*, roman, traduit de l'anglais par GEORGES FRADIER (Calmann-Lévy).

Comme après une longue fièvre un poison brûlant
peut jaillir pareil à un monceau d'échardes
poussé d'on ne sait quelle force,
comme une plaie
guérie mais qui se rouvre sur le cœur serré,
ma souffrance ancienne me fait frémir
soudain
et je la crois née d'hier.

Poésie. Y a-t-il livre plus poétique, plus *prose dépaysée*, plus frémissant d'amour et de désamour ? Et il importe évidemment de savoir que cette strophe amoureuse est tirée d'*Uttararama-charita*, que vous ne lirez jamais, ni moi. Pourtant la souffrance est ancienne comme la nôtre, et ce qui est né d'hier renaît aujourd'hui. Et j'aime ce dépouillement heureux, le visage pensivement incliné, et la main droite appuyée sur le visage, comme pour le préserver d'une vision trop pure, d'un temps trop pur, et qui doit glisser. Ce livre conte, d'une voix monotone, qui parfois hésite ou défaille, l'éternelle identité *Je suis toi*. Par là indien, c'est-à-dire sourire triste, ironie intermittente comme une goutte de sueur, et sans plus de goût, degré zéro de profondeur.

Bouddhisme. « Les bouddhistes disaient que le monde, la perception est réelle, *Sarvam-Kshanikam*, tout existe au moment où nous le voyons. Les védantistes disent que oui, la perception est réelle, mais que la réalité est Moi. Et cette différence est assez grosse pour avoir expulsé hors de nos frontières le bouddhisme de Gautama. »

Le roman le plus métaphysique. Vous avez su par cœur *La Nausée*, mais qu'y avez-vous trouvé, outre ce hoquet douloureux où s'épuise un choix *personnel*, qui ne condamne que *soi-même* ? *Le Serpent et la Corde* mentionne le surréalisme, comptabilise les éructations amies et les fruits surs d'une liberté d'autant plus créatrice qu'elle s'ambitionne véreuse. Le Serpent sait épeler notre Cogito. Mais avec cette bienveillance cruelle que seuls manifestent les cauchemars pleins vis-à-vis des songes graciles et vides. Ce n'est pas une philosophie que dévide la Corde ; ce n'est pas une école que tente le Serpent. Mais toutes. Ce que l'Occident a trouvé de plus amer, de plus sobre, de plus géométriquement faux ; ce que l'Orient a découvert de plus consolant, de plus doux, de plus délicieusement mensonge, se tapit et fuse dans ces pages. Certes, *je pense* ; et, donc, *je suis*... Mais *comment* suis-je ? Comme réalité ? Ou comme un rêve ? Comme une substance, une chose pensante, ou comme un pointillé sans fin ? Comme un moi abrupt, imprenable ainsi que la vue même dont il jouit — ou comme un Nous, un Toi, un Cela ? Brahmanisme, bouddhisme, idéalisme, positivisme, Çankara, Kant, Rig-Véda et Descartes tissent, prestigieusement, ce tapis de soie et de corde où se lovent de beaux serpents sensibles à la musique des hommes.

« Si Georges se marie, ce sera sûrement à Saint-Maximin. » « Madeleine attendait la visite de l'Inspecteur Général, dont elle avait peur, je ne sais pourquoi. » Un jour Madeleine — « ses cheveux étaient d'or, et sa peau, pour un Indien, était comme le marbre qu'on extrait de la terre profonde afin de bâtir des palais d'hiver » — rencontra l'Indien, l'Indien du Sud, plus basané, plus triste et plus intelligent que les autres, et l'épousa. Ils eurent peu d'enfants, et qui n'ont pas vécu. Et ils furent infidèles. L'époux trompait sa femme avec l'Inde. L'épouse trompait le mari avec le bouddhisme. Peut-être croyait-elle, par cet adultère irréel, lui être plus fidèle. Peut-être pensait-elle que le Bouddha, c'était encore l'Inde. Mais non. L'Inde n'a conservé du plus divin des princes que la roue qui troue son beau drapeau aux couleurs italiennes. Et le cœur d'un brahmane ne peut consentir à partager le corps d'une femme, fût-elle Française, avec une hérésie oubliée, où ne communient plus, en Inde, que quelques centaines de parias mélancoliques et haïs.

Et maintenant, si vous n'avez jamais connu l'Inde, l'Inde tendre comme un œil de vache, cruelle comme une termitière,

l'Inde sage comme la nuit, folle comme un rêve d'astrologue fou, l'Inde innombrable comme la mer et hautaine comme une marquise déchue — cherchez partout des livres, des images, des manuels, des films. Feuilletez, contemplez, méditez, rêvez. Le livre de Rao se dressera alors parmi ces collines comme une montagne de vérité. Rien ne peut donner une idée de la vérité de ce livre, sinon l'Inde elle-même. L'Indien innombrable du souvenir, déjà un peu brumeux, revit soudain comme, le soir, la planète d'or, à l'orient secret. L'Inde notre sœur, sombre, craintive, si joyeuse lorsque la crainte la quitte — ce qui n'arrive jamais.

Sur l'Europe, sur l'Inde, sur leur inceste, voici le plus beau livre, et le seul vrai.

JEAN-PAUL WEBER

ERNST JUNGER : *Abeilles de Verre*, traduit par HENRI PLARD (Plon).

La réflexion est amère. L'individu est écrasé par la perfection de la machine. Bien qu'il demeure sensible, scrupuleux, attaché à des principes moraux, il ne peut que céder à cet univers sans honneur. Le dernier livre d'Ernst Jünger n'a pas la complexité et l'ampleur des vues d'*Héliopolis* et de *Sur les Falaises de marbre*. Il est centré sur un thème : celui de la liberté en opposition avec la technique. Confession écrite avec humour et ironie, dans une langue sobre, allègre et pure dont la traduction d'Henri Plard semble avoir rendu les nuances, les tours d'une concision forte, la fermeté incisive, l'étrange rigueur « utopique ». On y reconnaît le talent prestigieux du grand écrivain allemand, mais à un registre presque voltairien.

Richard, cet homme intelligent et cultivé, qui fut un brillant officier de cavalerie, est, à présent, déchu et minable. Il n'a pas réussi, parce que son intelligence ne s'est pas employée en une direction déterminée, n'a pas su prendre parti, n'a pas eu le soutien d'une volonté opiniâtre. Des images de sa jeunesse et de son enfance s'éclairent dans sa mémoire durant la longue méditation que développe ce roman : sorte d'essai sur soi-même d'un homme désemparé.

« Il y a une fois pour toutes des choses que je ne veux pas savoir », disait Monteron, son professeur à l'École de Guerre, « un esprit carré obstiné dans sa voie ». Or, Richard prend naturellement la défense du vaincu, s'intéresse à trop de choses, a du goût pour le bizarre et l'insolite. « Dis donc, il saigne », avait-il fait remarquer au chef de la bande de garnements, qui cognait sur un pauvre « cosaque » de la bande ennemie. Sa parole de commisération lui a valu un passage à tabac, mais l'épreuve ne l'a pas changé.

Pour le sortir de la misère, son ami Twinnings lui propose un poste de détective privé et sans doute de maître chanteur au profit du célèbre magicien de la technique, Zapparoni. Quel est cet homme qui subjugue le monde grâce à des robots lilliputiens, « fourmis intelligentes mais toujours autonomes, fonctionnant mécaniquement » ? Ces appareils sont devenus indispensables à tous, aux industries comme aux particuliers. Ils trient, sélectionnent, prévoient, allument, éteignent, avertissent, nettoient avec une miraculeuse conscience. En plus, Zapparoni a lancé une série de films magiques — tous les personnages étant des automates les plus perfectionnés — pour le grand plaisir des enfants dont il est l'idole. Richard se demande : « Zapparoni est-il un sage ? » De l'usine ultra-moderne où il s'est présenté, on l'a emmené vers un petit chemin de fer souterrain. En deux minutes, il a été conduit devant le couvent cistercien qui sert de demeure à Zapparoni. Il est entouré de jardins et de parcs, meublé avec un goût exquis d'un autre âge. Par une fenêtre, Richard voit des abeilles butiner les fleurs et, au loin, vision tout à fait insolite, un paysan derrière sa charrue et son cheval. Richard subira l'épreuve des abeilles, qui sont en verre et de minuscules automates, beaucoup plus productives que les vraies abeilles, et une autre épreuve, celle des oreilles coupées, flottant sur un étang, qui sont l'œuvre d'un habile modeleur. Quant au résultat, il est recalé, jugé inapte à la situation que Zapparoni lui destinait. Mais « on avait besoin d'un homme qui joignît au sens aigu des questions techniques l'art de peser le pour et le contre, qualités rarement unies. Il pourrait même avoir des principes un peu démodés ». Voilà comment l'histoire finit bien pour Richard comme pour Zadig.

Ce livre d'un Allemand rayonne d'une clarté, d'une limpidité toute française. L'action, fort simple, est entrecoupée par des réflexions, des souvenirs, par les rapports que Richard aperçoit entre son passé et la situation présente, entre un temps de liberté relative qui vénérait le sens de l'honneur et ce temps où l'illusion que procure la technique a plus d'envoûtante mainmise que la force brutale.

L'épisode des abeilles automates et des oreilles coupées, Jünger le charge de prolongements qui étincellent dans l'esprit du lecteur. Ce sont des pages que l'on n'oublie pas, de même que la figure du héros, faite de faiblesses sympathiques, de lucidité puritaine, de finesse et d'un fond de générosité et d'humour. Quelques apparitions de Zapparoni suffisent à faire vivre avec une irrésistible évidence ce magicien affable et sceptique. « L'œil de cet ara bleu était couleur d'ambre ; il découvrait au regard, lorsqu'il se tournait vers la lumière, la teinte de l'ambre jaune, et à l'ombre celle de l'ambre brun, avec des inclusions d'époque immémoriale... Il était resté froid et dur comme de la carnéole jaune, et l'amour ne l'avait jamais touché... Il n'y avait

pas de problème qui ne fût résolu. L'œil et les problèmes — ils avaient été faits pour s'accorder comme la serrure et la clef. Le regard tranchait comme une lame d'acier flexible. »

A. M.



LES SPECTACLES

ROGER PLANCHON, METTEUR EN SCÈNE DE SHAKESPEARE

A la présentation du *Henry IV* de Shakespeare, première et deuxième partie, par la compagnie lyonnaise de Roger Planchon (je n'ai pu voir, malheureusement, la pièce de Marivaux, qui a suscité des réactions diverses), ne sont allées que des louanges. Le zèle non moins que le désintéressement de la troupe, qui a entrepris, dans la banlieue de Lyon, une lutte courageuse et difficile pour imposer un théâtre démocratique et vivant, méritent, en effet, tous les éloges. Roger Planchon étend à la province l'expérience que Vilar a réussie à Paris. Cette remarque n'est nullement restrictive : le séjour de la Comédie de Villeurbanne sur le plateau du Théâtre Montparnasse a bien montré qu'elle ne le cédait en rien, pour la technique et l'art dramatiques, aux compagnies parisiennes les plus éprouvées. Bien mieux, en cette indigente saison du Théâtre des Nations, où le public a été repu de folklore, les deux soirées que nous avons passées au *Prince Henry* et à *Falstaff* ont été deux soirées de véritable théâtre.

L'ingéniosité, le talent du jeune metteur en scène ont séduit : une stylisation des décors et des costumes raffinée, l'emploi judicieux de musiques anciennes, l'étude approfondie de la plastique et de la dynamique des acteurs, au point que, de certains figurants, les poses apparaissent aussi essentielles que la gesticulation des protagonistes : voilà ce qui a frappé d'abord. Roger Planchon a recréé un univers de beauté, constamment sensible, qui existe en dehors de l'histoire écrite par Shakespeare. Cependant, m'a-t-il semblé, quelques erreurs seraient à corriger : pourquoi, entre chaque séquence (je dis séquence, car cette technique utilise maint effet emprunté au cinéma), ces maquettes de villes ou de palais, portées en grande pompe aux deux bouts du plateau ? Ce procédé fatigue et irrite. Quant à la bataille, elle est franchement ridicule. Roger Planchon aurait beaucoup à apprendre de Luchino Visconti : pas une faute de goût, pas une outrance, pas une carence, dans les mises en scène de l'Italien (je pense, entre autres, à *L'Impresario de*

Smyrne, qui intégrait les arts visuels et la musique dans une synthèse dramatique parfaite.)

Mais Planchon, je crois, préfère regarder vers Brecht. A Brecht il doit l'idée de ce théâtre total, qui éclaire l'intelligence du spectateur. A Brecht il doit surtout le caractère le plus neuf, le plus révolutionnaire de sa mise en scène, sur lequel je vais m'attarder un peu. Planchon ne se contente pas de monter un spectacle : il s'efforce, à tout moment, d'en rendre la lecture claire et instructive pour le public. De qui dépend le choix de cette « lecture » ? De Planchon lui-même, bien entendu ; mais aussi du public. Ou plutôt, le choix de cette « leçon » à retenir dépend des idées que Planchon prête au public. Ce public, il faut qu'il soit le plus large possible. Il faut que la pièce représentée soit immédiatement intelligible, avec une signification satisfaisante, dans la cervelle la plus mal dégrossie. En sorte que le comble des recherches dans l'art, la savante distribution des perspectives et des plans, aboutit à l'expression de quelques rassurantes platitudes relatives à l'ordre moral du monde : il y a des bons et des méchants, des vaillants et des traîtres, des justes et des salauds. Prenons, en exemple, la séquence de l'archevêque d'York. On y voit le prélat dicter une lettre dans laquelle, piteusement, il marchande son appui à ses alliés. Au texte de Shakespeare, Planchon a ajouté une pantomime, beaucoup plus expressive que les paroles elles-mêmes : des moinillons frétillent autour de l'archevêque et trahissent, par leur ballet simiesque, le ridicule du cérémonial dont l'homme d'église, de rouge pompeusement paré, prétend s'entourer. Voilà un effet bien facile, presque bas, mais qui ne manque pas de plaire. (Ah ! Planchon a mal compris Brecht, ce me semble : nous n'avons pas oublié la scène merveilleuse de l'habillage du Pape, dans *Galileo Galilei* : Brecht combattait l'Église, non pas en l'abaissant par le ridicule — ce qui est besogne de collège — mais en l'élevant, au contraire, jusqu'à une débauche de solennité et de luxe, jusqu'à une fantastique et troublante parade.)

Et Shakespeare ? Les deux parties de *Henry IV* ne sont pas de sa meilleure veine, sans doute. Cependant, je défie n'importe qui d'y trouver une image didactique et *morale* de la société. Le Prince Henry n'est-il pas, déjà, le précurseur des héros shakespeariens, où le bien et le mal, la déchéance et la grandeur sont inextricablement mêlés ? Roger Planchon a respecté le texte de l'auteur — bien qu'il ait supprimé de la représentation tel monologue important du Prince. Il a simplement, par son jeu — il tient le rôle de Henry — accentué la volonté intellectuelle, machiavélique du Prince de se servir, lucidement, du mal pour le bien, de la déchéance pour la grandeur, et exclu toute complicité profonde de son âme avec ce mal, avec cette déchéance — complicité que je lis dans Shakespeare. Il a aussi, dans sa mise en scène, poussé au premier rang Falstaff, le bon

sens populaire du gros bambocheur. Je dis que Planchon a respecté le texte de Shakespeare, car je pense qu'il aurait pu — pourquoi pas ? — s'inspirer du travail de rewriting qui est pratiqué par les disciples du Berliner Ensemble, le théâtre dont Brecht fut le directeur : les pièces classiques y sont jouées, mais revues et corrigées selon les goûts politiques et moraux qu'on prête — ou qu'on impose — aux spectateurs. Si bien que je suis amené à poser la question : un théâtre qui s'adresse à un public populaire, avec la certitude d'être compris et aimé, ne réintroduit-il pas, obligatoirement, le manichéisme dans la présentation des événements et des personnages ? Songez à la réincarnation du Prince Henry — avouée par Dostoïevsky — en Nicolas Stavroguine : le Russe, lui, s'est porté à l'autre extrême, il a fait de son héros un possédé des forces du mal : sa grandeur n'a pas besoin de nier sa déchéance, elle est cette déchéance elle-même, transmuée en grandeur. Entre ces deux conceptions, celle de Dostoïevsky et celle de Brecht-Planchon, s'inscrit le problème moderne de Shakespeare : le sert-on mieux en reprenant, après lui, l'analyse des contradictions de l'âme humaine, ou bien si l'on ne garde, de son œuvre, que des scènes d'histoire, à morale franche, qu'un habile montreur d'images colore, ou colorie, à son gré ?

DOMINIQUE FERNANDEZ



DE TOUT UN PEU

JEAN-FRANÇOIS REVEL : *Le Style du Général* (Julliard).

Il est exact, comme l'a justement remarqué Revel, que le style oratoire du Général ne ressemble pas à son style d'historien : qu'il ressemble moins encore à une *maxime* de La Rochefoucauld. Faut-il lui en faire grief ? C'est reprocher à un monument d'être monumental. Qu'il s'agisse de l'Italie, des philosophes ou de Charles de Gaulle, Revel a l'art des mauvaises querelles.

JEAN GUÉRIN

R. P. TEILHARD DE CHARDIN S. J. : *L'Avenir de l'Homme.*

Le monde n'*existe* pas encore : il naît à peine. L'homme s'avance à grands pas vers le transhumain. Et pourquoi l'En-haut religieux ne s'accorderait-il pas quelque jour avec l'En-avant humain ?

En effet, pourquoi pas ? Voilà un curieux ouvrage, où les amateurs de théologie auront plaisir à retrouver les hérésies chaleureuses que l'Église inlassablement condamne depuis dix-neuf siècles.

J. G.

L. POLIAKOV et J. WULF : *Le Troisième Reich et les Juifs* (Gallimard).

On croyait n'avoir plus rien à apprendre sur les massacres des populations juives pendant l'hitlérisme, comme sur le gangstérisme nazi, mais si : on verra dans l'ouvrage que voici comment s'est organisée la persécution — lois, ordonnances, mesures administratives et policières — et comment s'est manifestée la réaction de défense, tout cela d'après les archives mêmes des persécuteurs. Livre atroce, mais qu'il faut lire.

DOMINIQUE AURY

JEAN GAUTIER : *Un Prêtre se penche sur la vie animale* (Crépin-Leblond).

« Moi, un cœur sur quatre pattes... Je suis à la trace les odeurs alcalines... Il est temps que j'aille calfeutrer mes mirettes... » Ainsi parlent les chiens et les chats de l'abbé Gautier. Il arrive qu'ils ajoutent, à l'adresse de leur maître : « Je sais que tu lis dans ma pauvre caboche. » J'ai peur qu'ils ne se fassent des illusions.

J. G.

FRANÇOISE SAGAN : *Aimez-vous Brahms..* (Julliard).

Les rois et les reines de la tragédie classique, les oisifs de la Belle Époque, bref, les personnes littérairement disponibles, on sait qui les remplace aujourd'hui : hommes et femmes qui gagnent leur vie sans difficulté ni passion, et dont à première vue les seuls tourments sont les tourments d'amour. *Aimez-vous Brahms..* est fait des relations entre trois de ces personnes : Paule, qui aime Roger, et Simon, qui aime Paule. Roger aime encore Paule, plus qu'il ne l'aime tout court. Elle a trente-neuf ans, lui plus de quarante ; il est depuis longtemps son amant, et la trompe avec une grande désinvolture, se donnant tout juste la peine d'alibis transparents. Cependant, Paule ne cédera que quelques semaines à l'amour tendre et violent de Simon — il a vingt cinq ans — et rompra pour retrouver Roger. Peut-être aura-t-il eu peur de la perdre (car elle lui a dit la vérité), assez peur pour se décider à l'épouser. Au fond, cette

femme indépendante, sans aucun lien d'aucune sorte, n'a qu'un seul désir ingénu, un inavouable et tremblant désir : être épousée par celui qu'elle aime. Il y a dans ce roman une nonchalance mesurée et triste qui n'est pas sans charme. A quoi tient ce charme ? Ce n'est pas aux personnages, ce n'est pas au récit ; ce n'est pas davantage à l'écriture, singulier amalgame de vitesse et de maladresse, semé d'anglicismes scandaleux (« la passion inattendue qu'elle développait pour lui »). Tout se passe ailleurs. Sans chercher à plaire ou à déplaire, avec les moyens stricts ou discutables dont elle dispose, langage rapide et gauche, souffle un peu court, Françoise Sagan essaie de dire quelque chose qu'elle n'a pas encore dit — du moins aussi nettement, et à ce titre *Aimez-vous Brahms..* est comme un premier livre — quelque chose qui lui est essentiel.

D. A.

CHRISTIAN GUILLET : *Le Rouge au Front* (Flammarion).

C'est une longue confidence que fait Christian Guillet à qui veut l'entendre ou, mieux, la lire. Mais le titre, *Le Rouge au Front*, n'est-il pas la preuve d'une gêne : honte d'être surpris en une situation dans laquelle on ne voudrait pas se trouver ? Et, pourtant, il y a très nettement de la part de l'auteur satisfaction, complaisance à se montrer. Un jeune homme, un adolescent se raconte, dans l'intimité de sa vie et de ses sens. Son livre depuis longtemps est prévu : tout en vivant il y a pensé de même qu'à la manière dont il l'écrira. Et il l'écrit dans une forme qui n'est ni celle d'un journal ni celle d'un roman ; forme, en un certain sens, rigoureuse et vigoureuse. C'est très *écrit* : la diversité de construction et de syntaxe n'empêche pas, cependant, la monotonie.

Œuvre volontaire, intelligente aussi et, comme il a déjà été dit, impudique sans pourtant être scandaleuse : voilà ce qu'a fait Christian Guillet pour son premier essai qui aura, sans aucun doute, une suite. *Le Rouge au Front* ne manque ni de *vérité* ni de *présence*, mais cette présence s'étale un peu trop et cette vérité n'apporte rien de bien neuf.

ÉLIE RABOURDIN

CLAUDE LAVENNE : *Prophète en son pays* (Julliard).

L'on donnerait un autre nom, sans trop de peine, celui d'un personnage remuant sur la scène d'Afrique, à Théophile Olivier Priestley ou Top, en abrégé, familièrement, Noir européanisé du Bénin. Autour de lui, amis et ennemis ressemblent plus ou moins à des figures bien connues de la politique d'un continent agité. Top, très populaire, va-t-il s'engager ? Est-il fait pour

devenir le meneur de jeu, le grand chef de son peuple ? Il hésite : c'est qu'il y a dans ce cœur d'ébène une blanche. Une menace pèse sur lui après la mort subite, assez mystérieuse, de deux de ses amis. Il hésite encore. Mais le succès et le sentiment de la solidarité l'emportent et le conduisent à se dévouer tout entier. L'ivoire et l'ébène devront se faire de touchants adieux, bien sûr.

Habileté, concision, connaissance des réalités africaines en ces années où disparaît le colonialisme. Les Anglais sont des Anglais classiques : golf, whisky, dancing, nonchalance rusée ou ruse nonchalante. Les Africains ont plus d'individualité. Top est un curieux bonhomme.

ANDRÉ MIGUEL

GÉRARD HOULET : *La Chambre des Chiens* (Pierre Horay).

Moerta est Suédoise, elle vit « au pair » chez une dame trop fatiguée pour faire manger ses adorables jumelles blond-paille.

Les hommes lui font la cour, à cause, semble-t-il, de ses cheveux « auburn ». Ou bien la fille se donne après un seul regard, sans une parole, virginité comprise. Ou bien elle palabre assez longtemps, applique une gifle retentissante, se sauve, passe la nuit sur un banc, rencontre un satyre, le suit dans une chambre nue, fait une crise de nerfs, expédie le satyre hélas intact en prison, s'évanouit, se réveille sans place, rencontre un demi-fou très, très gentil... Bref, une fille toute simple, et néanmoins à histoires.

Proust eût fait de Moerta une lesbienne. Malraux ? une terroriste libanaise. Sartre ? Moerta eût été pour lui un sexe grandeur nature, avec un coquet sourire en surplomb. Camus en aurait fait quelque chose d'*atroce*.

Gérard Houlet ne vise pas si haut, sans doute : il raconte, aimablement, les états non-couchants d'une fille couchante. Cela suffit à meubler cent cinquante pages et deux heures d'un plaisir de lire que n'interrompent ni une mâchoire luxée ni un œil écarquillé.

JEAN-PAUL WEBER

JACQUELINE HARTMAN : *Brève Arcadie* (Julliard).

Julie aime François, Alberte aime François. François aime Julie. Mais l'amour n'est pas un instant de bonheur. Julie et François se quittent par égards pour le mari, et, toujours par égards pour le mari, François n'accordera qu'une heure à

Alberte les joies de l'adultère. Quelle sagesse, quelle noblesse ! L'auteur marche sur des œufs en rêvant à *La Princesse de Clèves*, et sa distinction est inquiétante.

D. A.

GIOVANNI PAPINI : *La Seconda Nascita* (Vallechi).

Pourquoi Papini s'est-il converti ? Pour faire le contraire de son père ? Parce qu'il y avait un calvaire près de sa maison ? Parce que sa fiancée exigeait un mariage à l'église ? Parce qu'il avait pour ami un disciple de Bloy ? Parce que ses filles ont fait leur première communion ? A la fin, l'on s'y perd. Il est trop facile de se convertir à si peu de frais.

J. G.

DVORAH DAYAN : *Une Mère en Israël*, traduit de l'hébreu par ARNOLD MANDEL (Julliard).

Dvorah Dayan faisait partie de ces pionniers juifs, d'origine russe, d'inspiration tolstoïenne, qui se rendaient en Palestine avec l'intention d'y mener une vie simple et naturelle en colonisant les terres arides. De 1913 jusqu'à sa mort en 1953, elle a participé, de toutes ses forces et de toute son âme, à ce travail opiniâtre de fertiliser des déserts. Elle raconte les événements principaux de son existence, les problèmes les plus difficiles qu'eurent à résoudre les membres de sa communauté, habitants du village de Nahalal, les souffrances qu'ont apportées les occupations militaires pendant les deux guerres mondiales et celles qui eurent comme causes des conflits avec les Britanniques et la lutte contre les Arabes.

Dvorah Dayan avait choisi la forme de communauté appelée mochav-ovdim, sorte de collectivisme mais réservant l'unité familiale, alors que le kibboutz, autre forme d'organisation, est un collectivisme intégral. Moshé, l'un de ses fils, devint le général Dayan qui dirigea la guerre de libération en 1948 et la campagne du Sinaï en 1956.

Récit discret et nu qui émeut sans pathos.

A. M.

THOMAS BUCHANAN : *La Licorne*, traduit de l'américain par FRANCETTE VINCENT (Julliard).

Sodome décimée par la peste. Tharé, un berger, près de mourir, a vu la Licorne qui purifie et qui guérit. Les intrigues amoureuses se mêlent aux efforts d'un valeureux et voluptueux

Sodomite pour capturer l'animal. Finalement, c'est la révoltée, la pure, l'indomptable Vashti, fille de Jacob, qui sera sauvée par la Licorne au moment où elle accouche d'un fils. Conte pour adultes puérils, ce technicolor américain eût fourni un « admirable » sujet à Cecil B. De Mille.

A. M.

ANDRÉ VERDET : *Braque le Solitaire* (Hazan).

Sans doute André Verdet a-t-il tort, dans son enthousiasme, de faire d'*implicite* un synonyme de *bavard* ; tort aussi d'écrire que la ressemblance de Braque et de Picasso est si grande « qu'elle fusionne ». Mais il met très justement l'accent sur le côté dramatique et par instants presque désespéré des derniers tableaux du Solitaire.

J. G.

BERTINI (Galerie du Musée de Poche).

Au contraire de la plupart de ses contemporains, Bertini n'a pas fait « table rase » du passé. Il estime que le lot des valeurs acquises constitue l'humus culturel de la création présente et la gestualité qu'il pratique est étroitement contrôlée par un désir d'aborder la narration non-figurative. Son univers est le même que celui d'Homère, hanté par le vacarme des armures, la colère des Dieux, et le sang. Pourtant il a su, dans une tension du geste poussée à son maximum (qui se traduit par une oblitération fulgurante et irrévocable de l'espace pictural) exprimer des conflits qui n'ont pas d'âge et qui sont tout aussi bien ceux de l'antiquité que ceux de ce temps : dominés par l'homme.

JEAN-JACQUES LÉVÊQUE



LES REVUES, LES JOURNAUX

SUR LA POINTE DES PIEDS

Gérard Legrand écrit très justement dans BIEF *(15 juillet) :*

Par une démarche tout à la fois étonnante et simple, dans la manière même de son personnage, Maurice Fourré a pris congé de ce monde voici quelques semaines, dans cet Anjou qu'il ne se résolvait à quitter que si rarement. Du moins la lumière hermé-

tique qu'il avait su recomposer continue-t-elle à nimber, pour quelques-uns dont nous sommes, tout un versant du monde qu'elle préserve du tumulte. A l'automne doit paraître *Tête-de-Nègre*, dont il venait de corriger les épreuves. « Cette œuvre, nous dit-on encore, était pour lui aussi précieuse que *La Nuit du Rose-Hôtel.* » L'étouffement, d'un genre si particulier, auquel « la critique » s'était complue, il y a dix ans, autour de cet ouvrage, n'était que la rançon d'une exceptionnelle résonance poétique. L'ambassadeur de ce silence qui ne s'entend guère que du pays de Mélusine à celui de Merlin, nous a tendu pour jamais la rose, vibrante de fraîcheur, où le crépuscule du soir miraculeusement redouble celui du matin.

***

ACTUALITÉ DE JACQUES COPEAU

L'année 1959 se trouve être à la fois le quatre-vingtième anniversaire de la naissance de Jacques Copeau, le cinquantième anniversaire de la fondation de la N. R. F. *et le dixième de la mort de Copeau. Clément Borgal écrit à ce propos dans* CRITIQUE *(juillet) :*

On ne saurait trop insister, tout d'abord, sur le rôle capital que joua dans l'évolution des idées de Copeau, et pour toute la suite de son œuvre, la mise en scène du *Mystère de Santa Uliva* à Florence, au début de mai 1933. Le *mystère* en question était une œuvre du moyen âge : XVe siècle, très exactement. Elle appartenait à l'authentique patrimoine toscan. Il s'agissait de la montrer à l'intérieur d'un monastère — le cloître de Santa Croce — et à l'occasion d'une grande solennité, tout ensemble populaire et religieuse. Travail d'une espèce vraiment nouvelle pour l'ancien directeur du Vieux-Colombier, et dont les célébrations bourguignonnes de la vigne et du vin ne constituaient qu'une bien pâle ébauche.

André Barsacq, qui collabora, à cette occasion, avec Copeau, nous a laissé le récit de l'expérience :

« Le cloître, explique-t-il, était un rectangle... Nous avons assis nos spectateurs sous les arcades... Au centre, entourant le puits, nous avons construit une scène centrale, avec une avant-scène, de chaque côté deux scènes latérales plus avancées, puis deux passerelles qui s'en allaient par le fond, rejoignant la scène centrale au milieu. Nous avons placé les acteurs au fond sous les arcades du cloître. Ils étaient très nombreux

et, comme il s'agissait d'un mystère, ils devaient se promener dans tous les endroits de la terre en changeant de lieu et de temps. Les acteurs étaient en bas, et au premier étage nous avons installé le paradis, qui était une nécessité scénique. Et c'est sur cet instrument que j'ai vu pour ma part... un des spectacles les plus beaux auxquels j'aie pu assister de ma vie.

« Grâce à cet instrument assez simple, nous avons pu arriver à trouver une hiérarchie des lieux scéniques : toutes les scènes importantes se déroulaient sur l'estrade centrale ; les scènes secondaires se jouaient sur les scènes accessoires. »

Au Vieux-Colombier de 1920, l'élément architectural, en effet, était entré sur la scène comme nouvelle composante du spectacle artistique. Cette fois, il ne suffit même plus de construire une scène. Il faut encore, si je puis ainsi m'exprimer, répartir et composer les différents volumes de la pièce entière. Ainsi libérés de la contrainte imposée par un espace clos, les acteurs peuvent épouser plus étroitement dans leur évolution l'ondoiement et la diversité du drame. On ne nous propose plus une reconstitution, avec ce qu'un tel mot implique toujours de légèrement décevant — et mort — mais une véritable évocation, frémissante de vie et d'authenticité. « Si tu avais vu, écrivait Copeau à Suzanne Bing en juin 1933, les acteurs s'élancer sur le plateau à travers l'espace ouvert, et la décoration scénique se mouvoir avec le drame ! »

Enfin, les éléments choral et musical viennent ajouter à l'œuvre dramatique la dimension qui seule peut assurer avec le public une absolue communion.

Trois grands textes, pendant la période qui sépare ce premier *Maggio fiorentino* auquel Copeau participa, de sa retraite définitive en Bourgogne, montrent son orientation nouvelle : *Le Théâtre et le Monde*, conférence prononcée à Coppet en 1935 ; *Le Théâtre Populaire*, petite brochure parue en 1941 dans la « Bibliothèque du Peuple ». Il faudrait y ajouter l'article publié en avril 1937 dans la revue *Art Sacré* et intitulé précisément *La Représentation Sacrée*.

Ces trois titres, à eux seuls, composent tout un programme. N'insistons pas sur l'aperçu historique qu'ils recouvrent ; mais arrêtons-nous sur la formulation qu'ils impliquent des problèmes immédiats posés au théâtre contemporain. Elle est fort nette et peut se résumer dans l'aphorisme livré au scandale des membres de la Société des Nations : le théâtre n'existe plus. L'ont tué : une métaphysique de la négation pure, l'évanouissement progressif des grands principes éthiques, balayés par l'affirmation du libre arbitre le plus illusoire. Peu à peu dissolu, l'homme se retrouve aujourd'hui radicalement seul. Faute d'approfondir sa communion, pour reprendre le mot de Malraux, il ne lui reste plus qu'à cultiver, en esthète, sa différence. Un renouveau théâtral s'impose donc.

Comment préparer son avènement ? Par un moyen dont Copeau ne cesse de célébrer les bienfaits depuis plus de trente ans : la *Commedia dell'Arte*. « Impossible de concevoir une forme plus directe, plus rigoureuse, plus populaire de la comédie... »

Plus rigoureuse : retenons le mot. Contrairement à ce qu'un vain peuple pense, il ne suffit point en effet de se laisser aller pour toucher la foule. Celle-ci se montre sensible à ce qui est simple et fort. D'où la nécessité d'une épuration, d'une stylisation et d'une concentration. « Plus le théâtre aura en vue de s'adresser efficacement au grand nombre, plus il devra s'épurer, se simplifier, réduire en nombre ses éléments actifs pour les développer en puissance. » Or la *Commedia dell'Arte* remplit depuis le XVIe siècle toutes ces conditions. « C'est merveille de penser qu'avec un matériel si simple, si peu encombrant..., l'art du théâtre ait possédé l'instrument idéal pour répondre à toutes les inventions du génie dramatique. » Comment a-t-on pu négliger pendant si longtemps de s'en servir ?

Clément Borgal rappelle plus loin l'expérience, à Beaune, en 1943, du Miracle du Pain Doré, *dont Copeau disait :*

Il m'a semblé que c'était là le modèle d'une célébration sacrée et le couronnement de ce que nous avons fait depuis une vingtaine d'années dans la région.

Puis c'est le silence. Copeau se met à sa table de travail, résolu à n'en plus bouger. Mais de toutes les œuvres qu'il entreprend alors, une seule se trouvera poussée jusqu'à l'achèvement : Le Petit Pauvre, *qui ne sera joué qu'après sa mort dans le village de San Miniato, près de Florence.*



DIVERS

Le sottisier :

« Sous le nom de Saint John Perse, Alexis Léger, bibliothécaire en Amérique, a publié des vers décadents. » (ASPECTS DE LA FRANCE, 11 septembre.)

Le sottisier (suite) :

« Céline n'a jamais été un homme qu'on puisse juger. Il faut le prendre ou le vomir. » (Jean Bloch-Michel, LA GAZETTE LITTÉRAIRE, 30 août.)

***

La vie pratique :

Le Docteur Jules Regnault remarque dans LE FURETEUR MÉDICAL qu'il est facile de faire de petites ouvertures dans les tubes d'aluminium dont les nouveaux remèdes encombrent nos tiroirs. Ces tubes une fois garnis de miel sur leur face intérieure et recouverts d'étoffe de couleur agréable, feront d'excellents pièges à puces que chacun portera dans sa poche.

***

La vie politique :

« Je suis rouge avec les rouges, blanc avec les blancs, bleu avec les bleus, c'est-à-dire tricolore. En d'autres termes, je suis pour le peuple, pour l'ordre, pour la liberté ! » De qui est-ce ? De Victor Hugo (*Notes personnelles*, 1849).

***

La vie future :

« Imaginez que vous êtes mort et que vous vous réveillez dans le Paradis où vous accueillent, avec un sourire, vos chers morts. Dites-moi, je vous prie, quelle garantie avez-vous que ces morts sont authentiques ? Que c'est vraiment votre défunte mère et non quelque démon mystificateur qui joue son rôle... » Tel serait le dernier mot philosophique de Nabokov, si l'on en croit M. Jacques Croisé (REVUE DES DEUX-MONDES, 15 août) qui connaît bien l'œuvre de Nabokov, mais n'a pourtant lu ni son *Pouchkine*, ni *Mademoiselle O.*

***

ÉCRITS DE PARIS (septembre) : *La vraie Sévigné*, par Marcel Jouhandeau.

REVUE DE MÉTAPHYSIQUE ET DE MORALE : *Valéry et les Philosophes*, par A. Berne-Joffroy.

LA REVUE DE PARIS (juillet) : *Pilgram*, par Vl. Nabokov.

JEAN GUÉRIN

NOTES

Le texte de Paul Morand que nous publions dans *Le Temps comme il passe*, sous le titre *Florence*, doit préfacer un album à paraître aux Éditions Sun.

Le poème de Gabriel Cousin, qui figure dans la même rubrique, est le chœur final d'un drame épique intitulé *Fukuruyu-Maru*, à paraître prochainement.

Le récit de Janine Sperling, que nous avons publié dans le numéro précédent (nº 81, septembre 1959), sous le titre *Tu ne tueras point*, paraît en librairie (Gallimard) sous un titre différent : *Irène et sa folie*.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

FLORENCE

Des villes furent appelées de l'extérieur à un destin universel : Rome, en vertu du Pape, Delhi, grâce au grand Mogol, Séville et Londres, en raison de leurs Indes respectives, Moscou, à cause de Napoléon, puis d'Hitler. Admirons davantage les cités qui surent s'acquérir du nom par leur propre mérite : Athènes, Byzance, Bagdad, Paris, Florence, toutes capitales qui enseignèrent au monde le chemin à suivre.



Ce fut la grande aventure de Florence d'être un haut lieu, le centre d'une civilisation originale, l'instrument d'une continuelle transmission du flambeau ; elle sut triompher des deux abîmes humains, la peur d'exister et la nécessité de vivre. Peu nous importe qu'elle ait perdu sa primauté dans ce qu'on nommait hier unité nationale, dans ce qui s'appelle affreusement, aujourd'hui, dispositif de bloc.

***

C'est une ville pas folle, où s'établissent naturellement les hiérarchies du talent sur de fortes assises, malgré cette « tempête perpétuelle » où déjà Dante disait qu'elle a vécu, « si pleine de jalousies que le vase débordait ».

⁂

Florence a toujours eu le sens des choses ; son lis rouge porte des pistils qui sont des antennes. Elle a été baptisée très tôt à la vie de l'esprit (à cette fin, se construisant le plus beau baptistère du monde).



Florence sait que les affaires, c'est l'argent des autres ; de l'argent prémédiéval, enfoui, peureux ou stupide, elle a fait du vif-argent. Elle devient le banquier des Papes ; elle a inauguré la loyauté dans les échanges, loyauté d'ailleurs payante puisque son florin fut la monnaie la plus appréciée du Moyen Age.



Comme elle prête à tous, Florence emprunte à tous : à Pise, elle emprunte son port et la mer Tyrrhénienne; aux Apennins, la laine de leurs moutons, qu'elle transforme en drap de haut renom ; elle change en dagues et en cuirasses niellées les lourds outils agricoles italiques.



Comme il y a une tradition du sang chez les patriciens, il y a dans Florence une tradition des métiers. Chaque génération prend patron sur l'art de la génération précédente, sur celui du quartier voisin. Notre époque, où 80 p. 100 des enfants se refusent à suivre le métier de leur père, comprendra difficilement qu'une civilisation exige d'abord une continuité. Notre âge des spécialistes regarde avec envie ces artistes tout à la fois poètes, verriers, alchimistes, fondeurs, architectes et peintres.



A Pise, au Campo Santo, Orcagna célèbre la victoire de la Mort ; à Florence, l'œuvre de Dante est un triomphe sur la Mort.

Les Étrusques (Florence est située au nord de l'Étrurie, dont les frontières naturelles furent le Tibre et l'Arno) ont introduit l'Enfer et le Purgatoire en Occident. Son Musée étrusque explique la première Florence ; ce ne sont qu'ossuaires, sarcophages, urnes cinéraires.

Mais Dante est revenu de l'Enfer, et Florence en sortit, vivante, grâce aux Médicis. Le torrent des passions s'assécha, comme l'Arno tarit, l'été, les torrents de la montagne. Au rebours des autres fleuves, plus il descend, plus il maigrit.

*
* *

Les pilules du blason des Médicis furent des pilules de bonheur, des *tranquilizers*. Mais, jusque-là, quelle tragédie : assassinats, sacs, confiscations, exils, guerres de famille ; *poisons et potions* ne sont qu'un seul et même mot ; saint Dominique et Savonarole, ces fléaux de Dieu, mortifient en vain les appétits déchaînés. Les tours de Florence sont des puits à l'envers, creusés dans le ciel ; enfin on les rase comme des poils hirsutes et elles font place aux loggias, où l'on vit au dehors, à peine en retrait de la rue.

*
* *

Aveuglé par l'amour de Milan, Stendhal n'apprécie guère Florence. Il loue... sa propreté, comme si Florence était Zürich. Il se trahit dans ses notes, quand, avec joie, il s'écrie : « Ce soir, j'ai rencontré un Milanais ! » Le Florentin, c'est pour Beyle, le bourgeois européen à la cessation des violences moyenâgeuses. Il n'adore que les passions violentes ; il aime qu'on en décousе, et ces batailles rangées qui ne comptent qu'un mort, un soldat tombé de cheval, le désespèrent. « Tout devient insignifiant, petit, contourné, écrit-il quand la tempête des passions a cessé d'enfler la voile qui doit faire marcher l'âme. »

Pas de passions dans Cimabué, pas de passions sur le front creusé de Michel-Ange, dans les implacables poursuites d'Uccello, au fond de ses forêts démentes aux arbres

de métal, avec des palefrois blancs, éclairés par une lune d'aluminium ! Pas de passions dans ces palais maudits, dits à bossage, bosselés comme des nez de boxeurs, dans ces escaliers secrets, dans ces grilles intordables, dans ces anneaux à torches prêtes pour l'incendie ? (Relisez le chapitre du *Dante* de Papini sur l'épouvante.)

« Secs Toscans, inexaltables Florentins », dit Beyle. Ce jugement est un peu celui de tout le monde, en Italie ; le Florentin n'y jouit pas des mêmes sympathies que le Napolitain ; on le voit vif, intelligent, précis, astucieux, calculateur, très raffiné, mais loin d'être tendre ; un palais de pierre, sans fenêtres. Un peu ce qu'en dit Musset, dans *Lorenzaccio*. Une glace brûlante.

***

« C'est dans votre ville, ô Florentins, que la culture, morte en Grèce, s'est réveillée », dit Ange Politien. Les visiteurs des autres capitales demandent : « Pourriez-vous m'indiquer l'hôtel X... ? » ou « Le bureau de tabac, s. v. p. ? » A Florence, le touriste interroge : « Je cherche la maison de Machiavel... » « Cocher, au logis de Galilée... » « Est-ce ici qu'habitait Michel-Ange ? » « Qui parlait du haut de cette chaire de conseiller municipal... ? — Dante, Signor. »

Comme la culture est belle, quand elle est jeune ! Comme elle est laide quand elle se standardise ; les ondes de la radio, de la télévision et les fils du télégraphe lui font d'affreuses rides. A Florence, elle est belle comme les enfants de la ville, les plus charmants enfants que l'art ait donnés au monde ; moi qui n'aime les enfants qu'en peinture ou en bronze, quelle joie de retrouver ses David, ses Baptiste, ses anges musiciens, ses chanteurs de chorale, ses adolescents en armes, Donatello, Della Robbia, Boltraffio, Pollaiuolo... La Ville des Fleurs, c'est la ville de la fleur de l'âge.

***

Florence reste un poème sacré.

PAUL MORAND

REMARQUES SUR LE SÉRIEUX

D'après l'origine du mot, on s'attendrait que le sérieux fût tardif. Mais c'est le jeune homme qui est sauvage et mélancolique, c'est lui qui écrit gravement des inepties et qui s'ordonne de s'ennuyer. La tricherie revient à son maître. Qu'il expédie les autres ou qu'il se pende, il ouvre à la mort toutes les portes sous prétexte d'agir comme il pense et d'aimer comme il rêve. Il a trop peu de courage pour supporter les déconvenues qu'on essuie d'une nation, d'un parti, d'une femme, de soi. J'honore les héros qui ont vécu d'une idée au lieu d'en mourir. Quand l'esprit de pureté ne badine pas avec l'espérance et qu'il vomit le monde pour s'en forger un, toujours absurde et mutilé, quand la débauche du possible, le songe humilié, l'amertume d'agonie que traîne après soi l'accomplissement, se réunissent dans l'âme romantique, quel beau remède de théâtre que la culbute dans l'étang d'Ophélie ! J'admire, après le Rimbaud de Charleville, ce Rimbaud d'Éthiopie qui n'a l'air d'être si différent du premier que parce qu'il le sauve.

Caton et Scarron, le censeur et le cul-de-jatte, le sérieux et le bouffon, sentent également la grimace. Il faut percer l'enflure et le masque sans tomber, par l'impudence et par la parodie, dans l'excès qu'on prétend blâmer. La profondeur n'est pas un système de rides ; elle loge aussi volontiers dans les *Essais* que dans les *Pensées*. Les esprits enfroqués prennent en payement leur personnage. Le farceur du moins promet peu. Il joue avec les équivoques du geste et de l'apparence. La gaieté n'engage que la machine. Elle est pourtant plus philosophe que la tragédie trop enfoncée dans le sang pour s'y voir ; ses réflexions mêmes sont ivres d'un poids funeste.

L'irrévérence, vertu et vice, est française. Les Gaulois tirèrent déjà la barbe aux sénateurs assis dans l'ivoire de Rome et dans sa pourpre. J'aime surtout cette allégresse dans le mépris, cette divine profanation, qui, me faisant asseoir dans mes propres balances, osent m'empêcher d'être pesant. C'est une faute que de se prendre au sérieux. Chesterton dit qu'il est aisé d'être lourd et difficile d'être léger. La chute de Satan est une affaire de centre et de centre de gravité. Tant l'autorité des ténèbres est imposante. Les hommes n'estiment pas ce qui les amuse. Ils adorent ce qui les fait ou pleurer ou bâiller. Nous suivons ceux qui nous embarquent pour le rivage des Cimmériens. L'encre est d'intelligence avec les larmes. La réputation de Shakespeare doit beaucoup à ce crâne vide qui fut la tête d'un bouffon. Le *Cimetière marin* n'est pas le chef-d'œuvre de Valéry. Mais le charme noir d'un lieu commun, mais les vieux fantômes nous éblouissent. A preuve que nous tenons pour légers plutôt Mozart que Beethoven, plutôt Montaigne que Pascal, plutôt Voltaire que Rousseau.

Le siècle d'Hubert-Robert aimait tant les ruines qu'il a diablement démoli. Le sérieux des reliques flatte le goût de détruire. Les débris nous font toucher au doigt et à l'œil la faveur de vivre et le prix du sang. Nos défaites secrètes se trouvent adoucies et nos manquements à notre destin, comme excusés, lorsque nous rêvons sur la poussière des trophées ; notre paresse en est justifiée. Nous disons : « A quoi bon ? » au lieu de dire : « Pourquoi non ? »

Toute la fable de Stendhal est jeune, mais il ne l'est plus quand il nous la conte. Il observe d'éclatantes folies dans le plus rigoureux des microscopes. Toute pure, toute humide, l'émotion déclame ; elle a des nerfs de fille, elle produit un art flasque, entre la flûte du merle blanc et les larmes de Mimi Pinson. Musset est tellement sérieux que sa poésie ne l'est plus.

Guez de Balzac, Buffon, Chateaubriand, Lautréamont, qui furent d'assez belles orgues, sont délaissés du lecteur à proportion de leur musique. Les modulations vieillissent vite.

Bossuet m'étonne par la force de sa majesté, par l'éclat de sa courbe, par la solidité triomphante de la langue et de la

syntaxe. On croit écouter Jean-Sébastien Bach. Mêmes hardiesses enveloppées d'abondance, même enchaînement passionné, même indifférence au génie, même éblouissante modestie. Valéry avait tort d'admirer des effets dont il méprisait la cause.

Buffon a des perspectives et de vastes lumières. Il abandonne la vache à Monsieur Daubenton et les oies à l'abbé Bexon. Il règne dans sa tour, il s'y reçoit dix heures chaque jour. Toute sa gloire, à quoi il s'est tant caressé, se réduit maintenant à un pompeux bestiaire, dont les descriptions ne lui appartiennent guère, et à deux citations infidèles de ses véritables ouvrages. L'immortalité aussi est une aptitude à la patience et la trahison est du lecteur même.

La parfaite exactitude d'Auguste Comte a été punie de théologie. Plus la prudence mathématique étouffe les songes, plus les puissances de l'âme regimbent. On range la philosophie dans le dernier tiroir de la science, mais Clotilde dérange tout. C'est l'idolâtrie promise aux têtes sévères.

Vigny s'excusait sur le désert du ciel et sur l'iniquité des hommes pour mieux s'enfermer dans sa morgue. Notre siècle a d'autres nœuds dans la même gorge. Que restera-t-il de nos fictions tragiques, de nos embarquements pathétiques, sinon quelques pages que Prométhée, le rhéteur, aura dérobées aux ténèbres ? Si notre âge était d'ébène, nos livres seraient plus gais.

ROGER JUDRIN

CANTATE A LA PAIX

L'œil de l'aigle, miroir des prairies,
s'humidifie pour la colombe.

La voix du chien, écho des maisons,
caresse le dos du crapaud.

Les pattes de la sotte araignée
tissent le voile des fenêtres.

La Paix a des êtres qu'il nous faut aimer.

L'argent des bouleaux frissonne
contre les sérieux sapins.

Le lac et le ciel se frottent
joue contre joue.

La mer inséparable de l'homme,
soupire après les mains salées des enfants.

La Paix a des paysages qu'il faut imaginer.

Sur la table fraîche, le pain attend
le juste couteau.

Dans l'armoire au mystère de lavande,
le linge rêve au corps promis.

Sous la cheminée, le bois offre
ses bras à la flamme.

La Paix a des choses qu'il faut voir.

Les cris d'enfants brisent les pâquerettes
qui baissent la tête en souriant.

La jeune fille aux yeux d'eau pierreuse
nous regarde,

La musique suspend la vie
pour la naissance d'une voix.

La Paix a des instants qu'il faut saisir.

Les fleurs mènent aux transparentes maisons
pièges de soleil.

Les villages endormis, veillés par la lune,
sous la prière des fontaines,

Et les villes traversées par les travailleurs
courant vers la faim de midi.

La Paix a des bruits qu'il faut entendre.

Pour marcher sur la plaine bleue de la mer,
Pour bien laver les enfants,
Nettoyer le petit chemin des oreilles,
essuyer doucement entre les jambes,

Il faut être tranquilles.

Pour s'asseoir devant le four en regardant l'heure,
Pour entourer l'œil de noir,
Pour argenter les ongles aux jours de fêtes,
Pour faire rouges les lèvres avant l'amour,

La Paix a des gestes qu'il faut toucher.

Pour donner l'angle d'affûtage à l'outil,
Pour régler une roue de vélo,
Pour retirer une poussière dans l'œil,

Ce n'est pas facile.

Pour tracer la pièce sur le marbre de fonte,
Pour redresser l'allée du jardin,
Pour repasser les chemises, avec le col et les poignets,

Il faut être paisibles.

La Paix a des tâches qu'il faut accomplir.

Pour tailler les cerisiers après l'absence,
Pour tracer les rues,
Ouvrir les carrières,
Agrandir le port,

Il faut le calme.

Pour surveiller les devoirs des enfants,
Pour faire bouillir le lait,
Pour repriser les trous des chaussettes,

C'est difficile.

La Paix a des exigences qu'il faut satisfaire.

Quand l'enfant pleure, pour sortir doucement le sein, le bout est si fragile,

Quand la jeune femme a décidé que ce serait cet homme-là, et qu'elle ajuste la dentelle autour de ses hanches,

Il faut être sereine.

Pour rêver en refaisant le lit du matin,
Pour sentir la vie dans son ventre,

Il faut la paix.

La Paix a des besoins qu'il faut assouvir.

Pour que la danse guide les peuples,
Pour que seuls les oiseaux gardent les frontières.
Pour que de l'océan pacifique des hommes,
l'amour naisse sans fin.

Pour que la maladie ne tombe pas du ciel,
Pour avoir des enfants,
Pour aller tête nue sur la mer.

GABRIEL COUSIN

LE MOIS

LA MOUCHE

La mouche est si bien organisée qu'elle a pu assidûment fréquenter l'homme depuis des milliers d'années, sans être mise à la porte, ni mise à travailler. Le tout sans se gêner et ne cherchant nullement comme le chat à feindre d'être apprivoisée ; allant même jusqu'à s'installer au bord des yeux des humains et à puiser dans leurs larmes admirablement salées l'appoint chloruré qui manque à son régime. Avec la même aisance elle fréquente aussi de plus gros mammifères aux yeux confortables, et nul doute qu'elle ne rêve d'yeux plus parfaits encore, c'est-à-dire comme des soucoupes, creusés au lieu d'être bombés.

Voilà l'être que tout homme en époque esclavagiste se doit de bien étudier au lieu des aigles, des lions, des chevaux ou des maréchaux qui ne lui apprendront jamais ce qui tant importe : « Comment cohabiter sans servir ? »

HENRI MICHAUX



BORIS VIAN

Boris Vian est mort, le 23 juin dernier, et sa disparition n'a fait aucun bruit. Les journaux l'ont à peine mentionnée. Quelques entrefilets ont été consacrés à l'ami, à l'animateur de Saint-Germain-des-Prés ou au critique de jazz.

Sa disparition n'a fait aucun bruit et nul plus que moi ne pouvait s'en réjouir, tant je déteste le tapage et, singulièrement, le tapage organisé autour d'un homme qui vient de mourir. Mais il me semble que ceux qui ont parlé de lui pouvaient dire autre chose, pouvaient dire l'essentiel : et c'est que Boris Vian était un écrivain.

A l'exception de Pierre Kast (dans *France-Observateur*), personne n'a parlé de ses livres. Or, pour peu nombreux qu'ils soient, ils témoignent d'une originalité, d'un talent et d'un sens de la poésie que bien peu d'écrivains connaissent aujourd'hui.

Le destin littéraire de Boris Vian a été malheureusement influencé par *J'irai cracher sur vos tombes*. Pour la plupart des gens, même avertis, Boris Vian demeurera longtemps l'auteur de cet étonnant canulard antiraciste, de ce scandaleux pastiche des romans noirs américains. Pourtant, on ne juge pas Molière sur *Le Médecin Volant*, Hugo sur *Han d'Islande*, ni Jules Romains (toutes proportions respectueusement gardées) sur *Madame de Chauverel*.

Il faudra bien un jour, de la même manière, rendre justice à Boris Vian et consentir à considérer ses œuvres essentielles : *L'Écume des Jours*, *L'Herbe Rouge*, *L'Automne à Pékin* et *L'Arrache-Cœur*.

De ces œuvres, deux sont, actuellement, introuvables. La célébrité de Boris Vian s'est curieusement fondée sur ce qu'il y avait en lui de plus séduisant, certes, mais aussi de plus superficiel. Il avait peu de lecteurs (mais fervents). Ses livres sont allés, l'un après l'autre, au pilon. Je crois que *L'Automne à Pékin* (Éditions de Minuit) et *L'Arrache-Cœur* (Vrille) sont les deux seuls volumes que l'on puisse trouver aujourd'hui.

Ce phénomène témoigne d'une modestie et d'une pudeur que les gens mal informés ne pensaient pas trouver chez Boris Vian. Voici pourtant un homme qui a joui, dans un certain milieu, d'une vive célébrité, qu'un public plus vaste encore connaissait comme humoriste ou comme auteur de chansons, et qui n'a jamais utilisé cette célébrité au profit de ses livres. On pourrait croire qu'il ne voulait pas « mélanger » les audiences de ses diverses activités. Je crois, plus

simplement, qu'il n'avait aucun souci publicitaire. Une sorte de légende s'est emparée de lui sans qu'il le veuille. Cela lui était tout à fait égal.

Mais c'est ailleurs qu'il nous faudra chercher désormais le véritable Boris Vian ; ailleurs que dans les caves et les potins de quelques commères. Ce qu'il avait de plus authentique en lui, ce sont ses œuvres qui nous l'offrent.

Si elles paraissent, parfois, contredire l'image que nous nous étions faite de lui, c'est nous qui nous trompons. Les livres ne mentent pas. Ils témoignent, par-delà l'imagination et la richesse verbale, d'une tendresse profonde pour tous les êtres qui ne saurait feindre. Ce n'est pas par hasard que *L'Écume des Jours* est, sans doute, l'un des plus beaux romans d'amour et d'amitié que l'on ait écrits. C'est que l'amitié et l'amour emplissaient le cœur de Boris Vian.

Et puis l'arrache-cœur s'est mis à fonctionner. Il y a là quelque coïncidence qui ne manquera pas de faire sursauter les amateurs de symboles.

Peut-être, après tout, n'est-ce pas seulement une coïncidence.

JACQUES BENS



CAMARADE ADAMOV

Camarade Adamov, que vous avez changé
Depuis les jours et nuits de misère aux bordels,
Et les lueurs de rêve, et ce matin glacé
De Noël : nous étions sur le pont Saint-Michel.

L'eau grise, les chalands immobiles, le gel,
Et cette brume familière à l'invité
De nulle part qui s'en retourne à son hôtel...
Rue Quincampoix les putains ont réveillonné,

Nous avons vu cela, du comptoir où s'assemblent
Les épaves très solitaires, bien qu'ensemble
Buvant le café noir de la vie inconnue.

Qu'est-ce que nous cherchions, quelle lettre de givre
Spirituel sur le carreau désert des rues,
Quelle impossible et bouffonne raison de vivre?

HENRI THOMAS



CHRONIQUE DE L'OIE

Mon cher confrère,

Voici guère plus d'un mois qu'la pégomie a commencé sa ponte à sa mode habituelle, c'est-à-dire en s'installant de façon que ses chers œufs restent fixés sur la partie intérieure des feuilles de betteraves d'où son nom de mouche des betteraves. Moins bettravier qu'om'des curies, je ne remarquais cette pauvre pégomie qu'après l'hippobasque. Mais parlons plutôt des proches environs de l'Oie, où l'on vient d'enterrer Achille Dapreau, le nouveau maire, après une brillante carrière d'épicier en gros et détail. Il faisait aussi la vaisselle et était natif de la Ferrière, comme son jeune et simple compatriote Michel Massuyeau, qui ne se donne pas des airs de chevalier de Malte américain et qui, au début de cette année, brouettait du fumier à la ferme paternelle lorsqu'il glissa malencontreusement, tomba et se cassa la jambe qu'un toubib d'hôpital lui répara d'urgence. Les environs de l'Oie produisent une honnête pluriculture, même du cresson de fontaine, de mare ou de ruisseau. On y voit aussi des monuments religieux dont le clou me semble être cette Madone des Hauteurs de Sainte-Florence que les soldats américains de passage photographièrent souvent. Entourage triangulaire de murs surmontés de grilles, sapins taillés par le sacristain-sabotier avec tout son savoir-faire, piédestal, l'Enfant Jésus dans ses bras. Statue de fonte argentée à la peinture aluminium et si creuse qu'elle peut être portée sur son haut socle par Guicheteau, alors son plus proche voisin qui dut en avoir quand même sa charge en montant l'échelle avec elle sur son dos. Il avait emprunté cette échelle au meunier des hauteurs et je sais ces détails par la charmante Mlle Besson qui le tient de feu son père meunier dont le mou-

lin à vent a malheureusement été jeté à terre bien avant d'être rayé des cartes d'état-major, et à la dernière guerre des officiers allemands s'y rendirent pour y établir un poste d'observation. Ils durent s'en retourner bredouilles.

Tout près de l'Oie, il y a aussi la Tanchère, hameau pittoresque fait de fermes archaïques sur une pente que dévale une route coudée. De ces endroits qui m'inspirent volontiers et j'ai chanté cette Tanchère dans plusieurs poèmes dont voici le dernier en date qui est d'hier 16-5-59. « A M. Gaston Gallimard. »

La Tanchère aux yeux bleus
Avait l'âme sardinière,
Sa ceinture d'aubépines des aïeux
De vraie souche légendaire
Bouclait à la route heureuse,
Face à l'Oie, vraie altesse
En sa carapace plumeuse
Grande dame des plus princesses.
L'amadou de ses jardins
Sous la sécheresse tardive
S'atténuait le matin en faveur de l'endive.
Mais c'était toujours la Tanchère
Avec ses portes closes
Bien ouvertes ma chère
Sur sa plate-bande de roses,
Le pied coquet et des plus sûrs
L'oreille un tantinet décollée
Sous un ciel sans grand azur
Et la bouche à peine édentée
En sa vieillesse gracieuse
Sans dessin défini
Sa Sainte Face précieuse
Devant le glorieux infini.

Et dire qu'Achille Dapreau ne verra plus ce pays des merveilles et centre de l'univers où la fortune lui avait tant souri. Pauvre Achille.

Amicales salutations et vœux du plus heureux bonheur.

GASTON CHAISSAC

***

BUÉE

A Grasse, pas de moustiques. Point de torsades blanches de moustiquaire, gracieusement suspendue au-dessus des lits. Quelques mouches cependant, timides, s'aventurent.

Pendant la sieste, à l'heure la plus chaude, elles s'enhardissent, m'agacent. Une buée néocide les atteint bientôt, je m'acharne à les poursuivre toutes.

Elles passent au travers du nuage, indemnes, aussi vives, aussi rapides, jouant le jeu. Ici, là, une feinte, et sur le bras encore l'une se pose, vous chatouille, de ce frôlement humide, détestable.

Une mouche à elle seule occupe tout l'espace, obsède. Un instant, l'effet de la buée meurtrière se trahit. Le vol est un peu plus lent, les virages ne sont plus aussi courts et les ailes apparaissent comme hérissées.

Puis, lorsqu'on s'attend encore à leur contact, plus rien. Plus trace d'elles. On peut chercher sur la couverture, dans les recoins, leur mince cadavre. Il n'est pas visible. On dirait d'une fable. Telle qui bourdonnait occupant tout l'espace, théories, virevoltes, ne laissant en paix personne, morte n'occupe plus aucune place. Le sommeil ne sera plus troublé, le repos exquis. Mais qu'est-ce que cette buée ?

ÉDITH BOISSONNAS

***

INSTANTANÉS AMÉRICAINS (I)

A l'aéroport d'Idlewild, sous une grande coupole jaune d'où pend un « mobile » de Calder aux mouvements de palmier agité par la tempête, des effluves de musique accueillent les voyageurs. Il faut « adoucir les mœurs » de ces Européens bavards et nerveux. Gentiment, douillettement, insidieusement, c'est à Strauss, à Lehar et à Jérôme Kern qu'il appartient de préparer les nouveaux venus au

« sourire américain ». Mais la musique a un rôle plus grave, plus clinique aussi : elle sert à calmer les nerfs d'une nation inquiète, angoissée, un peu lasse de s'accepter sans se remettre en cause. Dans les gares, les autobus, les grands restaurants, tous les lieux publics, des mélodies prédisposent l'âme à une sorte de laisser-aller bienveillant. Le commerce avec autrui en est plus agréable, et la digestion plus facile.

***

La musique ne suffit pas à éliminer les « complexes », quelques-uns véritables, la plupart nés de cette constatation catastrophique : mes réactions ne sont pas tout à fait celles de mes voisins, je suis donc anormal puisque je cours le risque de me distinguer. Naguère, on allait chez le psychanalyste, sorcier tout-puissant qui remplaçait le prêtre, l'ami, le mari, l'épouse. La confession, aux États-Unis, se pratiquait dans la position horizontale. On a découvert pourtant que les psychanalystes ne sont pas infaillibles ; certains ont dû être internés ! Qui vous garantit que votre psychanalyste n'a pas besoin, plus que vous, de s'étendre sur le divan des révélations intimes ? La chimie, elle, est infaillible. Conclusion : la « pilule tranquillisante » est devenue, pour le pauvre, ce que le psychanalyste est pour le riche. C'est pratique, inoffensif et vous dispense de cette torture à peine supportable pour l'Américain moyen : s'exprimer clairement et faire part au psychanalyste de ses angoisses.

***

Musique de régime et pilules... Il y a un troisième remède contre la complexité, la profondeur, les velléités individuelles, les sursauts de révolte : c'est la prière. Tout le monde prie. Dieu est sur chaque mur et sur chaque écran de télévision. Les voitures du métro, à New York, portent cette affiche : « Priez aujourd'hui... priez tous les jours. » Si l'on regarde l'affiche de plus près, on voit qu'elle est imprimée pour le compte d'un comité mixte nommé par les églises protestante et catholique et par le consistoire. Car les croyants,

quels qu'ils soient, se liguent contre les libres penseurs et les athées. Qui dit athée dit intellectuel, et qui dit intellectuel dit indésirable (il y trois ans, l'équation eût été plus nette encore : intellectuel = pro-communiste). Le *Los Angeles Mirror News* commente ainsi l'arrestation d'un bandit : « Il faisait partie d'une bande d'intellectuels et autres suspects... » Peut-être les citoyens américains n'ont-ils pas tout à fait tort de se méfier des athées, ou de ceux qu'ils redoutent encore davantage : les mystiques. Un diplomate qui connaît bien l'Inde m'a dit : « Ce qui perdra l'Amérique, c'est qu'elle a un Dieu de second ordre, vendu dans toutes les boutiques, où les autres denrées, elles, sont de première qualité. » A Montréal, une roulotte, baptisée « Le bon Dieu en taxi » et transformée en chapelle, va de station de taxis en station de taxis, et s'aligne derrière la dernière voiture en attente d'un client. De cette manière, les chauffeurs qui ne se trouvent pas en tête, au lieu de rêvasser oisivement, peuvent faire un saut rapide dans la roulotte et prier sans perdre de temps.

ALAIN BOSQUET

TEXTES

PREMIERS REGARDS SUR LES *ÉCRITS DE JEUNESSE* DE MICHELET

Michelet fut un écrivain aussi précoce qu'original. Il s'initia à l'art littéraire bien avant de s'engager, au lendemain de la Révolution de 1830, dans sa glorieuse carrière d'historien. Fervent lecteur des *Confessions* et des *Rêveries*, c'est en se dépeignant lui-même, nouveau Jean-Jacques, qu'il se rendit maître de sa langue. On s'en apercevra en lisant ses *Écrits de jeunesse*. Publiés, enfin, sans coupures ni retouches, ils vont consacrer la « résurrection » d'un écrivain qui eut précisément pour vocation de réveiller les morts.

A l'aide d'un premier *Journal*, de caractère intime, et d'un *Mémorial*, où il entreprend de raconter sa difficile enfance, Michelet fixe librement, dans l'ordre où ils se présentent à lui, émois et souvenirs. Quant à ses idées, il les développe en méditations plutôt qu'en raisonnements. Il excelle dans le mouvement initial du cœur, de la pensée et de la plume. De l'intense impression naît la parole forte et vraie. Les débuts indécis de la passion, la scandaleuse découverte de la mort, quel homme fait ne cherche, un jour ou l'autre, à les revivre ? Ces *Écrits de jeunesse*, dignes du titre qu'ils portent, les émancipent de l'indifférence ou des conventions dont les enveloppe la redoutable sagesse de l'âge mûr. Avec une égale fidélité, impromptue, ils permettent au lecteur d'observer, comme de ses propres yeux, le Paris populaire de l'Empire et de la Restauration, encore artisanal et champêtre, où s'éduque la sensibilité du plus parisien des écrivains français.

Nulle autre recherche, ici, dans le style, que celle d'une exactitude familière. Michelet ne s'adresse à aucun public. Il évite le détour, l'ornement. Il se garde du lyrisme. Une curieuse ingénuité de ton distingue ses *Écrits de jeunesse*. Elle reflète

l'état d'âme de l'adolescent qui accueille avec une vaillante curiosité les surprises de la vie. Quelques pages, choisies presque au hasard, vont esquisser le portrait de cet être mobile, sans cesse ému et émouvant. Comment Michelet ne songerait-il pas à répartir entre des personnages plus ou moins imaginaires la riche humanité dont il déborde ? C'est ainsi qu'on devient romancier. Ou historien.

PAUL VIALLANEIX

***

De la mort, dont il deviendra le peintre inspiré et le vainqueur imaginaire, Michelet fait une précoce et cruelle expérience. Après avoir assisté, encore enfant, à l'agonie de sa mère, que retrace le *Mémorial*, il perd son inséparable Poinsot, qui meurt, phtisique, le 14 février 1821, à l'âge de vingt-deux ans. Inaugurant une méditation qu'il approfondira, tout au long de sa vie, avec une rare insistance, il confie au *Journal* la révolte, les regrets, les espérances que lui inspire la vue d'un être cher soudain changé en cadavre.

14 février 1821.

Je continue, à deux pas de ton corps qui ne m'entend plus, ce *Journal* que j'avais commencé pour toi. Il m'est impossible de renoncer à toute espérance. Dieu est juste ; l'homme juste ne doit pas mourir tout entier ; sans doute, nous nous reverrons.

Comment se fait-il que deux âmes qui n'avaient jamais pensé à part l'une de l'autre soient si cruellement séparées ? Par quel moyen maintenant me faire entendre de la tienne ? Elle existe cependant, Dieu est juste. Entends-moi donc, où que tu sois.

Oui, mon cher ami, je veux te parler toujours. Sans doute, dégagé de tes sens, tu ne me comprends que mieux.

Ce qui m'effraie dans la mort, c'est qu'on quitte ce qu'on aime pour le voir tomber dans les mains d'un Être tout-puissant et qui, parfait lui-même, doit être un

juge bien plus sévère de la vertu. Cependant, cher ami, je ne puis rien craindre pour toi. En quoi une vie si pure a-t-elle pu offenser Dieu ? Que de bonnes intentions n'as-tu pas à lui présenter ! Ce sublime amour pour la vertu dont je te vis si souvent pénétré ne compensera-t-il pas le peu de faiblesse que l'on pourrait reprendre dans ta vie ?

O mon cher ami, te rappelles-tu encore ce jour où tous deux, assis derrière une meule de foin, dans la prairie de Gentilly, nous parlions de l'immortalité de l'âme ? Quels plus dignes sacrifices que ces conversations si pures ? Et celui où nous nous assîmes dans la prairie de la Glacière ? O mon ami, tu m'entends sans doute, mais tu ne me réponds plus :

... Tene, vita frater amabilior,
Aspiciam nunquam, at certe semper amabo[1] *!*

Ah ! pourquoi n'avoir pas plus profité du temps où je te pouvais voir ? J'aurais dû te serrer sans te lâcher jusqu'à ce que la mort te glaçât dans mes bras.

Malheureux enfant, tes yeux m'ont donc cherché à ton dernier moment ; tu as pu croire un instant que Jules te négligeait. Ah ! c'était à moi de te fermer les yeux. Malheur à moi ! Je mérite de n'avoir pas qui ferme les miens.

Et ces mots cruels que l'impatience m'arracha quelques jours avant, comment jamais les expier ? Tu les connais maintenant, tu me les pardonnes peut-être ; mais ils restent pour jamais dans ma conscience.

Je t'aimais bien pourtant, quelque dur et impatient que j'aie pu être. Un jour, à pareil temps, lorsque tu demeurais rue des Anglais, tu me reconduisis jusqu'au pont Marie et, au moment où je te quittai, mes yeux

1. Michelet cite librement Catulle, pleurant son frère (L. XV, v. 10-11).

se remplirent de larmes ; j'étais déjà au port Saint-Paul[1] que je te voyais encore sur le pont et que nous nous suivions des yeux. Pauvre ami, le mauvais régime altérait déjà ta santé et j'avais un triste pressentiment de je ne sais quel malheur.

21 février 1821.

(Huit jours après la mort de Poinsot.)

J'ai d'abord hésité si j'écrirais ce qui s'est passé dans cette triste semaine dont les événements sont si profondément gravés dans mon esprit :

Quanquam animus meminisse horret[2]...

N'importe. Il y aurait de l'égoïsme, une sorte de lâcheté à éviter de les passer en revue.

Le lundi, j'allai chez Poinsot avec Pauline et je fus affecté de voir le changement de sa figure et de son teint. J'eus besoin de m'approcher de la cheminée pour cacher mes larmes. Pauline vint ensuite et éprouva la même émotion ; je tremblais qu'il ne la vît pleurer et je tâchais de conserver moi-même un œil sec et un visage serein. Assis au pied de son lit, j'avais dans les mains les *Mémoires* de Tott[3], mais je ne le quittais pas des yeux. Et lui-même, toutes les fois qu'il les ouvrait, les dirigeait sur moi. L'oppression était extrême et il n'entendait que très difficilement. Au moment de notre départ, sa

1. Le nom de port Saint-Paul désignait le quai des Célestins, aux environs de l'endroit où débouche la rue Saint-Paul, que Michelet empruntait pour gagner la rue Saint-Antoine, en direction de la place de la Bastille et de la rue de la Roquette.
2. VIRGILE, *Énéide*, II, v. 12.
3. Les *Mémoires sur les Turcs et les Tartares*, publiés en 1784 par le baron F. de Tott, qui avait été chargé par Louis XV, puis par Louis XVI, de diverses missions diplomatiques dans le Moyen-Orient.

mère lui donna une bourse ; en la remerciant, il disait qu'il la porterait dès qu'il sortirait.

Le lendemain (mardi, dernier jour où je l'ai vu), par un brouillard très froid et très noir, j'allai chez Mme Villemain [1] et, de là, chez lui. Je le trouvai entendant et je le crus mieux. La garde ne fut pas de mon avis ; et, en effet, l'oppression n'avait pas diminué. On attendait M. Surville ; j'y fus, mais inutilement. Au retour, je le vis encore quelques moments et, vers les cinq heures, je lui dis adieu. Il me tendit la main avec assez de vivacité, contre sa coutume, et serra la mienne tendrement ; c'était pour toujours. En sortant, je dis à la sœur : *Croyez-vous qu'il arrive quelque chose d'ici à demain ? — Non,* dit-elle. Je sortis sans pouvoir lui dire un mot. Mon cœur débordait.

Mercredi 14, c'était fête pour l'anniversaire du duc de Berry [2], bien malheureusement. Je donnai leçon à Roussel de huit à neuf, contre mon ordinaire. Pendant ce temps-là, on me cherchait partout ; ce ne fut qu'au moment où je sortais, fort distrait, de chez M. Briand, que la portière me dit : *Un de vos amis se meurt.* Le brouillard me sembla s'épaissir ; je ne puis dire comme tout changea. Je me mis à courir sans m'arrêter. Il était trop tard. Je trouve Virginie [3] en pleurs : *Ah! mon Dieu!* Je m'élance dans la chambre. Il n'y avait plus d'ami ; je vois seulement un corps encore tiède et qui semblait dormir. *Ah! monsieur, il est mort en vous nommant.* Je crevais. Je pris sa main, tiède encore et flexible, et je la baisai. Mais où était-elle, cette âme si pure et si tendre ? *Cher enfant, cher enfant!* Ce nom était le seul dont je pusse l'appeler. Et, en effet, les dernières années

1. Il s'agit de la mère d'Abel-François Villemain, qui avait eu Michelet pour élève au Collège Charlemagne, au début de l'année scolaire 1815-1816. Mme Villemain tenait un salon assez brillant.
2. L'anniversaire de la mort tragique du duc de Berry, poignardé par Louvel, sur le seuil de l'Opéra, dans la nuit du 13 au 14 février 1820.
3. Virginie, sœur de Paul Poinsot.

m'avaient donné pour lui le cœur d'un père.

Je demandai au frère si on lui donnerait une tombe et m'offrit dans le cas où cela eût gêné ; il parut piqué de mon indiscrétion. Mme Fourcy[1] et Pauline vinrent ensuite. Puis papa. Je les conduisis faubourg du Temple, chez une sœur de Mme Poinsot, où se trouvait la mère. Nous la trouvâmes perdue dans les larmes. Et sa douleur fit couler les miennes avec une nouvelle abondance. Quand j'entrai, elle m'embrassa avec transport : *O cher ami de mon fils, vous serez le mien.* Trois enfants, dont une sœur de Poinsot, ne pleuraient pas moins que nous. Je fus plusieurs fois prêt à m'élancer pour serrer ces pauvres enfants dans mes bras. Je ne pus même m'empêcher de prendre sa petite sœur. *Ah!* dis-je à la mère, *combien je serai attaché à ces enfants!* Je reconduisis ces dames jusqu'à la rue des Trois-Bornes, que je pris pour aller porter quelques adresses à Virginie. Le soir, je me disposai à aller passer la nuit auprès du corps ; et je me sentais si mal à mon aise que je désirais que papa vînt avec moi. Il eut cette bonté.

Pendant cette nuit cruelle, mes idées se succédaient avec une extrême lenteur. Le physique était si accablé que le moral me tourmentait moins. Je pris une plume et de l'encre dans la loge et j'essayai de sortir de cette stupidité où j'étais absorbé en écrivant à mon pauvre ami, dont le corps était auprès de moi. Un crucifix, avec de l'eau bénite, était sur lui et, devant les rideaux fermés, brûlait une bougie. Cet appareil lugubre mêlait je ne sais quelle horreur à mon affliction. Le père vint nous trouver, et voulait prendre notre place. Nous restâmes, comme il était juste. Avant de se coucher, il leva le drap et nous regardâmes ce pauvre ami. Il était

1. Michelet avait trouvé en cette digne femme une seconde mère. Il l'appelait sa marraine. Elle occupait avec les Michelet, Pauline Rousseau et quelques vieilles dames de l'aristocratie dont elle était la gouvernante, l'ancienne demeure de Sedaine, sise au n° 49 de la rue de la Roquette.

d'une éclatante beauté. Sa peau, plus blanche qu'elle n'avait jamais été, et ses cheveux noirs faisaient une opposition qui, sans le calme et l'angélique douceur de la figure, eût eu quelque chose d'effrayant. Mais la peau était froide et dure. Au toucher, c'était déjà de la terre ; j'en frissonnai d'horreur et de douleur. Ce corps, si soigné tout à l'heure, était sur de la paille pendant cette nuit si froide ! A six heures, je le regardai encore et lui dis : *Adieu*, tout haut ; ce fut, je crois, le moment de la douleur la plus poignante.

Je sortis donc, donnant le bras à papa. La nuit était affreuse et doublée par un brouillard glacé ; il me semblait que mes larmes se gelaient sur mes joues. De retour à la maison, on me fit coucher et je fus sur pied à onze heures. Poret[1] vint bientôt. Il venait de recevoir le billet ; cet empressement me fut extrêmement sensible.

A notre arrivée, la bière était sous la porte et beaucoup de personnes déjà rassemblées. Hélas ! que d'indifférence. Cela me serra le cœur. Sur tant de gens, on ne trouva que moi avec qui il ait été intimement lié ; il fallut que je priasse Poret de tenir un coin du drap. Au moment d'entrer à l'église, je m'aperçus que je ne pleurais pas seul. Ce n'était pas ses frères qui pleuraient. Je sentis, dans ce moment, que Poret hériterait de Poinsot. Je fus bien diversement agité dans cette église. Mais au moment où, après un chant lugubre, on leva tout à coup la croix, je sentis mes larmes se sécher un instant ; les pensées de Dieu et d'immortalité se réveillèrent. Arrivé au cimetière, quoique bien abattu, la vue horrible de ces arbres demi-voilés par le brouillard et hérissés de glaçons me déchira encore. Comment dire tout ce qui

1. Henri Poret, qui avait été le condisciple de Michelet au Collège Charlemagne, devint, après la mort de Poinsot, son meilleur ami. Affrontant, en même temps que lui, au mois de septembre 1821, le premier concours de l'agrégation des lettres, il fut reçu le premier. Michelet dut se contenter de la troisième place.

me venait pendant que nous montions lentement cette allée funèbre ? Mais ce qui me perça, ce fut d'entendre cette terre qu'on faisait tomber sur la bière. Cela me blessa le cœur d'une douleur atroce.

Nous revînmes tous trois jusqu'à la rue Popincourt, où mon ami nous quitta. Je ne pouvais, en revenant, trouver que des paroles cruelles pour les autres et pour moi. *Votre ami*, dis-je à Pauline en rentrant, *a maintenant six pieds de terre sur le cœur.*

***

Deux ans plus tard, succède à la délectable anarchie de la première enfance la discipline du collège impérial. Rude épreuve pour le fils d'un pauvre imprimeur ! Il s'expose à la sévérité des maîtres de l'Université et aux railleries des jeunes bourgeois, ses condisciples.

Enfin le jour redouté de la rentré arrive. Je m'achemine de la rue Notre-Dame-de-Nazareth, par les rues de Vendôme, Turenne et Sainte-Catherine, au Lycée Charlemagne. Mon cœur battait : me trouver au milieu de tant d'inconnus ! N'aurais-je pas l'air gauche ? Ne m'échapperait-il pas quelques sottises ? J'étais encore loin, quand je vis toute la foule qui couvrait le perron de l'église [1]. Un élève frappa ma vue par son extrême pâleur et l'habit veste de gros drap bleu de ciel qu'il portait. C'était le malheureux Mouton qui, depuis, a péri si déplorablement.

J'entre dans cette cour sombre et je me place près de la grille gardée par François, bonhomme de suisse, qui eut toujours beaucoup d'amitié pour moi. La cloche sonne, nous montons. J'admire la grandeur de la classe, le nombre de mes condisciples et surtout ce petit homme

1. Le « perron » de l'église Saint-Paul, près de laquelle se trouvait (et se trouve encore) l'entrée du Lycée Charlemagne.

noir à qui j'allais avoir affaire devant tant de monde. Le premier jour, il se contenta de nous lire un ouvrage latin de Muret [1] ; je ne sais plus le sujet.

Le second jour, on dicta un thème, on indiqua la marche de la classe et on donna des leçons à apprendre. C'était, je crois, du Buffon, du Virgile pour le matin. Je rentre chez nous, rue Notre-Dame-de-Nazareth, plein d'ardeur, et j'élabore un thème, fort élégant à mon avis. Mais le lendemain mes malheurs commencèrent. J'étais assez près de la table d'honneur et mon air candide, qui annonçait un nouveau venu, commença à faire rire mes camarades ; j'étais gauche et l'on conclut que j'étais un sot. J'étais déjà un peu déconcerté lorsque M. Andrieu me dit de lire mon thème. Je commence d'une voix si tremblante, si tremblante qu'un rire universel s'élève de tous les coins. Ce rire cruel augmenta mon trouble et rendit ma lecture plus ridicule. A la fin de chaque phrase ma voix tombait ; impossible de la soutenir. Avec cela ma voix était claire et ma prononciation distincte, et je n'étais que mieux entendu de tous ceux qui se moquaient de moi.

L'endroit le moins commode pour être bafoué, c'est une classe. L'un vous fait son compliment, l'autre jette votre livre ou votre cahier par terre ; souvent on se moque de vous à poings fermés.

M. Andrieu eut pitié de moi et ne me laissa pas achever ; mais il y avait déjà de la barbarie à m'avoir gardé si longtemps sous le couteau. Qu'on se figure combien devait en souffrir un enfant ! Si j'eusse eu les bras de Samson, il est sûr que le plafond m'aurait écrasé, moi et les railleurs.

Dès ce moment, je fus leur jouet. On ne me battait point ; quoique moins habitué à donner et recevoir des

1. L'humaniste Marc-Antoine Muret (1526-1585), auteur de poèmes et commentateur des principaux auteurs latins, écrivit toute son œuvre dans la langue de Cicéron.

coups de poings que les pensionnaires et, d'ailleurs, moins fort qu'un grand nombre de mes adversaires, je les aurais repoussés. Mais à l'entrée, à la sortie de classe on m'entourait comme une curiosité ; ceux de derrière poussaient les autres et j'avais peine à écarter cette foule ennemie qui ne m'interrogeait que pour rire de mes réponses, quelles qu'elles fussent. Je me rappelle un jour où Descroisilles et plusieurs autres m'arrêtèrent ; ce sourire moqueur sur cette figure noire me parut celui d'un démon.

***

Après les premiers déboires, voici les espérances, le redressement, la revanche, le triomphe. Le jeune latiniste troque les palmes du martyre contre les lauriers du premier en thème, dont le témoignage du *Mémorial* relève magistralement la gloire discutée.

Les commencements de l'année furent encore désagréables pour moi. Je conservais quelque chose de l'étrangeté de mes manières, et mes nouveaux condisciples n'y étaient pas habitués comme ceux que je venais de quitter. J'espérais me relever à leurs yeux à la première composition ; je fus le vingt et unième. Rien ne peut donner idée de mon abattement. Ce fut alors que M. Andrieu, indisposé, eut pour remplaçant Viguier, gros petit jeune homme dont la voix féminine était très singulière, surtout lorsqu'il s'animait. Je me rappelle encore le ton dont il déclamait :

Salve, sancte parens, iterum salvete [1]...

et ce qui suit. J'étais à côté de Vervott, dont le bavardage me valut l'animadversion du petit homme. Enfin vint la composition en thème, celle dans laquelle j'avais le plus d'espérance. Ma première défaite m'avait cepen-

1. VIRGILE, *Énéide*, V, v. 80.

dant tellement découragé que je n'osais pas désirer. Un jour, sur le perron de l'église, Duport m'accosta et je lui montrai mon thème, dont il admira la latinité. Mais comme mon amour-propre me persuadait que je n'avais été mal placé que par l'injustice de M. Andrieu, je ne me rassurai point. Enfin le jour arrive... La table d'honneur s'évacue et, selon l'ordinaire, mon cœur tressaille et tous les objets se confondent à mes yeux. M. Andrieu nomme le premier : c'était moi. La secousse la plus violente de la machine électrique aurait moins fait : mes genoux faiblirent, je ne voyais plus; j'allai pourtant en chancelant à cette fatale place, où je tombai plutôt que je ne m'assis.

Comment peindre le transport avec lequel je courus à la maison ? Quoiqu'il fît très glissant, je volai d'une traite à la rue de Périgueux [1] ; mille pensées de joie et d'espérance me soulevaient. J'entre et, sans rien dire, je leur montre ma croix. Les larmes vinrent dans les yeux de papa ; maman, depuis quelque temps tout à fait alitée, ne fut pas moins émue. Dès ce moment, ils se tranquillisèrent sur mon avenir.

Ce succès me réconcilia avec le lycée. J'y parus honorablement, glorieusement même quelquefois. Celle de ces rencontres qui me toucha le plus sensiblement fut une composition en vers. Le sujet était les plaintes d'Hécube. Il m'avait plu et je l'avais travaillé avec un soin extrême. Mais, en cherchant la poésie, j'avais oublié la versification et dans quinze vers j'avais fait je ne sais combien de fautes de quantité. Je m'en rappelle deux vers :

Quinquaginta virum gaudebam prole Pelasgum,
Quinquaginta mihi natos ferus abstulit ensis.

1. Les parents de Michelet s'étaient établis, peu auparavant, rue de Périgueux. La scène que rapporte le *Mémorial* se déroule au cours de l'année scolaire 1813-1814. Le jeune humaniste redoublait sa troisième.

Je fus le douzième, mais M. Andrieu me loua avec enthousiasme et je n'aurais pas eu d'orgueil que, bon gré mal gré, j'en aurais pris.

La Saint-Charlemagne vint bientôt et me mit dans un extrême embarras. Je n'avais pour toute garde-robe qu'un vieil habit, que je ne pouvais décemment porter à cette réunion. Je me décidai à en prendre de papa ; j'endossai donc l'habit crottin de cheval, la culotte noire et, ce qui acheva de me rendre tout à fait remarquable dans les boues de l'hiver, des bas blancs.

Je ne sais comment il se fit qu'on ne s'égaya pas tant que je le craignais sur mon grotesque équipage. J'étais fort gai, très hardi, contre mon ordinaire, et je crachais du Virgile à tort et à travers.

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 7116 - Dépôt légal : 3e trim. 1959.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

POÈMES

TRAVERSE

La colline qu'il a bien servie descend en torrent dans son dos. Les langues pauvres le saluent; les mulets au pré lui font fête. La face rose de l'ornière tourne deux fois vers lui l'onde de son miroir. La méchanceté dort. Il est tel qu'il se rêvait.

DÉCLARER SON NOM

J'avais dix ans. La Sorgue m'enchâssait. Le soleil chantait les heures sur le sage cadran des eaux. L'insouciance et la douleur avaient scellé le coq de fer sur le toit des maisons et se supportaient ensemble. Mais quelle roue dans le cœur de l'enfant aux aguets tournait plus fort, tournait plus vite que celle du moulin dans son incendie blanc ?

SI...

Plus jamais nous ne serons rapatriés. Nous ne nous étirerons plus ; nous ne mourrons plus dans un lointain fabuleux. Le ciel a pourri, jusqu'à son arc le plus distant ; nul regard ne peut l'attiser. La terre est pareille à un ossement sans dévotion.

LA ROUTE PAR LES SENTIERS

Les sentiers, les entailles, qui longent invisiblement la route, sont notre unique route, à nous qui parlons pour vivre, qui dormons, sans nous engourdir, sur le côté.

DE 1943

Tu as bien joui dans nos âmes,
O vieux sommeil de la putréfaction !

Depuis,
Lune après jour,
Vent après nuit,
Légers ou forts,
Nous attendons.

LA FAUX RELEVÉE

Quand le bouvier des morts frappera du bâton,
Dédiez à l'été ma couleur dispersée.
Avec mes poings trop bleus étonnez un enfant.
Disposez sur ses joues ma lampe et mes épis.

Fontaine, qui tremblez dans votre étroit réduit,
Mon gain, aux soifs des champs, vous le prodi-
[guerez.
De l'humide fougère au mimosa fiévreux ;
Entre le vieil absent et le nouveau venu,
Le mouvement d'aimer, s'abaissant, vous dira :
« Hormis là, nul endroit, la disgrâce est partout. »

CONTREVENIR

Obéissez à vos porcs qui existent. Je me soumets à mes dieux qui n'existent pas.

DANS LA MARCHE

Ces incessantes et phosphorescentes traînées de la mort sur soi que nous lisons dans les yeux de ceux qui nous aiment, sans désirer les leur dissimuler.

Faut-il distinguer entre une mort hideuse et une mort préparée de la main des génies ? Entre une mort à visage de bête et une mort à visage de mort ?

Nous ne pouvons vivre que dans l'entr'ouvert, exactement sur la ligne hermétique de partage de l'ombre et de la lumière. Mais nous sommes irrésistiblement jetés en avant. Toute notre personne prête aide et vertige à cette poussée.

*

La poésie est à la fois parole et provocation silencieuse, désespérée de notre être-exigeant pour la venue d'une réalité qui sera sans concurrente. Imputrescible celle-là. Impérissable, non ; car elle court les dangers de tous. Mais la seule qui visiblement triomphe de la mort matérielle. Telle est la Beauté, la Beauté hauturière, apparue dès les premiers temps de notre cœur, tantôt dérisoirement conscient, tantôt lumineusement averti.

Ce qui gonfle ma sympathie, ce que j'aime, me cause bientôt presque autant de souffrance que ce dont je me détourne, en résistant, dans le mystère de mon cœur : apprêts voilés d'une larme.

La seule signature au bas de la vie blanche, c'est la poésie qui la dessine. Et toujours entre notre cœur éclaté et la cascade apparue.

Pour l'aurore, la disgrâce c'est le jour qui va venir ; pour le crépuscule c'est la nuit qui engloutit. Il se trouva jadis des gens d'aurore. A cette heure de tombée, peut-être, nous voici : — Mais pourquoi huppés comme des alouettes ?

ÉROS SUSPENDU

La nuit avait couvert la moitié de son parcours. L'amas des cieux allait à cette seconde tenir en entier dans mon regard. Je te vis, la première et la seule, divine femelle dans les sphères bouleversées. Je déchirai ta robe d'infini, te ramenai nue sur mon sol. L'humus mobile de la terre fut partout.

Nous volons, disent tes servantes, dans l'espace cruel — au chant de ma trompette rouge.

RENÉ CHAR

ODYSSÉE DE LA RANCUNE

Nous employons le plus clair de nos veilles à dépecer en pensée nos ennemis, à leur arracher les yeux et les entrailles, à presser et vider leurs veines, à piétiner et broyer chacun de leurs organes, tout en leur laissant par charité la jouissance de leur squelette. Cette concession faite, nous nous calmons et, recrus de fatigue, glissons dans le sommeil. Repos bien gagné après tant d'acharnement et de minutie. Nous devons du reste récupérer des forces pour pouvoir la nuit suivante recommencer l'opération, nous remettre à une besogne qui découragerait un Hercule boucher. Décidément, avoir des ennemis n'est pas une sinécure.

Le programme de nos nuits serait moins chargé si, de jour, il nous était loisible de donner libre carrière à nos mauvais penchants. Pour atteindre non pas tant au bonheur qu'à l'équilibre, il nous faudrait liquider un bon nombre de nos semblables, pratiquer quotidiennement le massacre, à l'exemple de nos très chanceux et très lointains ancêtres. Pas si chanceux, objectera-t-on, la faible densité démographique à l'époque des cavernes ne leur permettant guère de s'entr'égorger tout le temps. Soit ! Mais ils avaient des compensations, ils étaient mieux lotis que nous : en allant chasser à n'importe quelle heure de la journée, en se ruant sur les bêtes sauvages, c'était encore des congénères qu'ils abattaient. Familiers du sang, ils pouvaient sans peine apaiser leur frénésie ; nul besoin pour eux de dissimuler

et de différer leurs desseins meurtriers, au rebours de nous autres, condamnés à surveiller et refréner notre férocité, à la laisser souffrir et gémir en nous, acculés que nous sommes à la temporisation, à la nécessité de retarder nos vengeances ou d'y renoncer.

Ne point se venger, c'est s'enchaîner à l'idée de pardon, c'est s'y enfoncer, s'y enliser, c'est se rendre impur par la haine qu'on étouffe en soi. L'ennemi épargné nous obsède et nous trouble, singulièrement quand nous avons *résolu* de ne plus l'exécrer. Aussi bien ne lui pardonnons-nous tout de bon que si nous avons contribué ou assisté à sa chute, s'il nous offre le spectacle d'une fin ignominieuse ou, réconciliation suprême, si nous contemplons son cadavre. Bonheur rare, à la vérité ; mieux vaut n'y pas compter. Car l'ennemi n'est jamais à terre ; toujours debout et triomphant, c'est sa qualité première de se dresser en face de nous et d'opposer à nos ricanements timides son sarcasme épanoui.

Rien ne rend plus malheureux que le devoir de résister à son fonds primitif, à l'appel de ses origines. Il en résulte ces tourments de civilisé réduit au sourire, attelé à la politesse et à la duplicité, incapable d'anéantir l'adversaire autrement qu'en propos, voué à la calomnie et comme désespéré d'avoir à tuer sans agir, par la seule vertu du mot, ce poignard invisible. Les voies de la cruauté sont diverses. Suppléant à la jungle, la conversation permet à notre bestialité de se dépenser sans dommage immédiat pour nos semblables. Si, par le caprice d'une puissance maléfique, nous perdions l'usage de la parole, plus personne ne serait en sécurité. Le besoin de meurtre, inscrit dans notre sang, nous avons réussi à le faire passer dans nos pensées : cette acrobatie seule explique la possibilité, et la permanence, de la société. Faut-il en conclure que nous arrivons à triompher de notre corruption native, de nos talents homicides ? Ce serait se méprendre sur les capacités

du verbe et en exagérer les prestiges. La cruauté dont on a hérité, dont on dispose, ne se laisse pas dompter si aisément ; tant qu'on ne s'y livre pas tout à fait et qu'on ne l'a pas épuisée, on la conserve au plus secret de soi, on ne s'en émancipe guère. L'assassin caractérisé médite son forfait, le prépare, l'accomplit et, en l'accomplissant, se libère pour un temps de ses impulsions; en échange, celui qui ne tue pas parce qu'il ne peut tuer, bien qu'il en ressente l'envie, l'assassin irréalisé, velléitaire et élégiaque du carnage, commet en esprit un nombre illimité de crimes, et se morfond et souffre beaucoup plus que l'autre puisqu'il traîne le regret de toutes les abominations qu'il ne sut perpétrer. De la même façon, celui qui n'ose se venger envenime ses jours, maudit ses scrupules et cet acte contre nature qu'est le pardon. Sans doute la vengeance n'est-elle pas toujours douce : une fois exécutée, on se sent *inférieur* à la victime, ou on s'embrouille dans les subtilités du remords ; elle a donc son venin elle aussi, bien qu'elle soit plus conforme à ce qu'on est, à ce qu'on éprouve, à la loi propre de chacun ; elle est également plus *saine* que la magnanimité. Les Érinnyes étaient réputées antérieures aux dieux, Zeus compris. La Vengeance précédant la Divinité ! C'est là l'intuition majeure de la mythologie antique.

Ceux qui, soit impuissance, manque d'occasion ou générosité théâtrale, n'ont pas réagi aux manœuvres de leurs ennemis, portent sur leurs figures les traces de l'affront et de l'opprobre, le déshonneur d'avoir pardonné. Égarés et obsédés, repliés sur leur honte, saturés d'aigreur, rebelles aux autres et à eux-mêmes, aussi rentrés que prêts à éclater, on dirait qu'ils fournissent un effort surhumain pour écarter d'eux une menace de convulsion. Plus leur impatience est grande, plus ils doivent la déguiser, et, lorsqu'ils n'y parviennent pas, ils explosent enfin, mais inutilement, stupidement, car

c'est dans le ridicule qu'ils sombrent, à l'égal de ceux qui, pour avoir accumulé trop de bile et de silence, perdent au moment décisif tous leurs moyens devant leurs ennemis et s'en montrent indignes. Leur échec fera encore croître leur rancœur, et chaque expérience, si insignifiante soit-elle, équivaudra pour eux à un supplément de fiel.

On ne s'adoucit, on ne devient *bon* qu'en détruisant le meilleur de sa nature, qu'en soumettant son corps à la discipline de l'anémie et son esprit à celle de l'oubli. Tant que l'on garde ne serait-ce qu'une ombre de mémoire, le pardon se ramène à une lutte avec ses instincts, à une agression contre son propre moi. Ce sont nos vilenies qui nous accordent à nous-mêmes, assurent notre continuité, nous relient à notre passé, excitent nos puissances d'évocation ; de même, nous n'avons d'imagination que dans l'attente du malheur des autres, dans les transports de l'écœurement, dans cette disposition qui nous pousse, sinon à commettre des infamies, du moins à les rêver. Comment en serait-il autrement sur une planète où la chair se propage avec l'impudeur d'un fléau ? Où que l'on se dirige, on bute sur de l'humain, repoussante ubiquité devant laquelle on tombe dans la stupeur et la révolte, dans une hébétude *en feu*. Jadis, lorsque l'espace était moins encombré, des sectes, indubitablement inspirées par une force bénéfique, préconisaient et pratiquaient la castration ; par un paradoxe infernal, elles se sont effacées au moment même où leur doctrine eût été plus opportune et plus salutaire que jamais. La multiplication de nos semblables confine à l'immonde ; le devoir de les aimer, au saugrenu. Il n'empêche que toutes nos pensées sont contaminées par la présence de l'humain, qu'elles *sentent* l'humain, et qu'elles n'arrivent pas à s'en dégager. De quelle vérité seraient-elles susceptibles, à quelle révélation pourraient-elles se hausser, quand cette

pestilence asphyxie l'esprit et le rend impropre à considérer autre chose que l'animal pernicieux et fétide dont il subit les émanations ? Celui qui est trop faible pour déclarer la guerre à l'homme ne devrait jamais oublier, dans ses moments de ferveur, de prier pour l'avènement d'un second déluge, plus radical que le premier.

La connaissance ruine l'amour : à mesure que nous pénétrons nos propres secrets, nous détestons nos semblables, précisément parce qu'ils nous ressemblent. Quand on n'a plus d'illusions sur soi, on n'en garde pas sur autrui ; l'innommable que l'on décèle par introspection, on l'étend, par une généralisation légitime, au reste des mortels ; dépravés dans leur essence, on ne se trompe pas en leur prêtant tous les vices. Assez curieusement, la plupart d'entre eux se révèlent inaptes ou rétifs à les dépister, à les constater en eux-mêmes ou chez autrui. Il est aisé de faire le mal : tout le monde y arrive ; l'assumer explicitement, en reconnaître l'inexorable réalité est en revanche un exploit insolite. En pratique, le premier venu peut rivaliser avec le diable ; en théorie, il n'en va pas de même. Commettre des horreurs et concevoir *l'horreur* sont deux actes irréductibles l'un à l'autre : nul point commun entre le cynisme vécu et le cynisme abstrait. Méfions-nous de ceux qui souscrivent à une philosophie rassurante, qui croient au Bien et l'érigent volontiers en idole ; ils n'y seraient pas parvenus si, penchés honnêtement sur eux-mêmes, ils eussent sondé leurs profondeurs ou leurs miasmes ; mais ceux, rares il est vrai, qui ont eu l'indiscrétion ou le malheur de plonger jusqu'au tréfonds de leur être savent à quoi s'en tenir sur l'homme : ils ne pourront plus l'aimer, car ils ne s'aiment plus eux-mêmes, tout en restant — et ce sera leur châtiment — plus rivés encore à leur moi qu'avant...

Pour que nous puissions conserver la foi en nous et en

autrui, et que nous ne percevions pas le caractère illusoire, la nullité de tout acte, quel qu'il soit, la nature nous a rendus opaques à nous-mêmes, sujets à un aveuglement qui enfante le monde et le gouverne. Entreprendrions-nous une enquête exhaustive sur nous-mêmes, que le dégoût nous paralyserait et nous condamnerait à une existence sans rendement. L'incompatibilité entre l'acte et la connaissance de soi semble avoir échappé à Socrate ; sans quoi, en sa qualité de pédagogue, de complice de l'homme, eût-il osé adopter la devise de l'oracle, avec tous les abîmes de renoncement qu'elle suppose et auxquels elle nous convie ?

Tant que l'on possède une volonté à soi et que l'on s'y attache (c'est le reproche qu'on a fait à Lucifer), la vengeance est un impératif, une nécessité organique qui définit l'univers de la diversité, du « moi », et qui ne saurait avoir un sens dans celui de l'identité. S'il était vrai que « c'est dans l'Un que nous respirons » (Plotin), de qui nous vengerions-nous là où toute différence s'estompe, où nous communions dans l'indiscernable et y perdons nos contours ? En fait, nous respirons dans le multiple ; notre règne est celui du « je », et il n'y a pas de salut par le « je ». Exister, c'est condescendre à la sensation, donc à l'affirmation de soi ; d'où le non-savoir (avec sa conséquence directe : la vengeance), principe de fantasmagorie, source de notre pérégrination sur terre. Plus nous cherchons à nous arracher à notre moi, plus nous nous y enfonçons. Nous avons beau essayer de le faire éclater, au moment même où nous croyons y avoir réussi, le voilà qui paraît plus assuré que jamais ; tout ce que nous mettons en œuvre pour le ruiner ne fait qu'en augmenter la force et la solidité, et telle est sa vigueur et sa perversité qu'il se dilate encore mieux dans la souffrance que dans la jouissance. Ainsi du moi, ainsi, à plus forte raison, des actes. Quand nous nous en croyons affranchis, nous y sommes plus ancrés que

jamais : même dégradés en simulacres, ils ont barre sur nous et nous assujettissent. L'entreprise amorcée par persuasion ou à contrecœur, nous finissons toujours par y adhérer, par en être les esclaves ou les dupes. Nul ne se remue sans s'inféoder au multiple, aux apparences, au « je ». Agir, c'est forfaire à l'absolu.

La souveraineté de l'acte vient, disons-le sans détour, de nos vices, qui détiennent un plus grand contingent d'existence que n'en possèdent nos vertus. Si nous épousons la cause de la vie, et plus particulièrement celle de l'histoire, ils apparaissent utiles au suprême degré : n'est-ce point grâce à eux que nous nous cramponnons aux choses et que nous faisons bonne figure ici-bas ? Inséparables de notre condition, le fantoche seul en est démuni. Vouloir les boycotter, c'est conspirer contre soi, déposer les armes en plein combat, se discréditer aux yeux du prochain ou rester à jamais vacant. L'avare mérite qu'on l'envie, non pas pour son argent, mais justement pour son avarice, son vrai trésor. En fixant l'individu à un secteur du réel, en l'y implantant, le vice, qui ne fait rien à la légère, l'occupe, l'approfondit, lui donne une justification, le détourne du vague. La valeur pratique des manies, des dérèglements et des aberrations n'est plus à démontrer. Dans la mesure où nous nous cantonnons dans ce monde-ci, dans l'immédiat où s'affrontent les vouloirs, où sévit l'appétit de primer, un petit vice l'emporte en efficacité sur une grande vertu. La dimension *politique* des êtres (en entendant par politique l'expression exaspérée, le couronnement du biologique) sauvegarde le règne des actes, de l'abjection dynamique. Nous connaître nous-mêmes, c'est identifier le mobile sordide de nos gestes, l'inavouable inscrit dans notre substance, la somme de misères patentes ou clandestines dont dépend notre rendement. Tout ce qui émane des zones inférieures de notre nature est investi de force, tout ce qui vient d'en

bas aiguillonne : on produit et on se démène toujours mieux par jalousie et rapacité que par noblesse et désintéressement. La stérilité guette ceux-là seuls qui ne daignent entretenir ni divulguer leurs tares. Quel que soit le secteur qui nous requiert, pour y exceller il nous appartient de cultiver le côté insatiable de notre caractère, de choyer nos inclinations au fanatisme, à l'intolérance et à la vindicte. Rien de plus suspect que la fécondité. Si vous cherchez la pureté, si vous prétendez à quelque transparence intérieure, abdiquez sans tarder vos talents, sortez du circuit des actes, mettez-vous en dehors de l'humain, renoncez, pour employer le jargon pieux, à la « conversation des créatures »...

Les grands dons, loin d'exclure les grands défauts, les appellent au contraire et les renforcent. Quand les saints s'accusent de tel et tel méfait, il faut les croire sur parole. L'intérêt même qu'ils portent aux souffrances d'autrui témoigne contre eux. Leur pitié, la pitié en général, qu'est-elle, sinon le *vice* de la bonté ? Tirant son efficace du principe mauvais qu'elle recèle, elle jubile aux épreuves des autres, s'en régale, en savoure le poison, se jette sur tous les maux qu'elle aperçoit ou pressent, rêve de l'enfer comme d'une terre promise, le postule, n'arrive guère à s'en passer, et, si elle n'est pas destructrice par elle-même, elle profite néanmoins de tout ce qui détruit. Extrême déviation de la bonté, elle finit par en être la négation, chez les saints encore plus que chez nous. Pour s'en convaincre, qu'on fréquente leurs vies et que l'on y contemple la voracité avec laquelle ils se précipitent sur nos péchés, la nostalgie qu'ils éprouvent de la dégringolade fulgurante ou du remords interminable, leur exaspération devant la médiocrité de nos scélératesses et leur regret de n'avoir pas à se tourmenter davantage pour notre rachat.

Si haut que l'on s'élève, on reste prisonnier de sa nature, de sa déchéance originelle. Les hommes aux

grands desseins, ou simplement à talents, sont des monstres, superbes et hideux, qui font l'effet de méditer quelque terrible forfait ; et, en vérité, ils préparent leur œuvre..., ils y travaillent sournoisement, comme des malfaiteurs : n'ont-ils pas à abattre tous ceux qui suivent la même voie qu'eux ? On ne s'agite et l'on ne produit que pour écraser des êtres ou l'Être, des rivaux ou le Rival. A n'importe quel niveau, les esprits se font la guerre, se complaisent et se vautrent dans le défi : les saints eux-mêmes se jalousent et s'excluent, comme d'ailleurs les dieux, à preuve ces rixes perpétuelles, fléau de tous les Olympes. Qui aborde le même domaine ou le même problème que nous attente à notre originalité, à nos privilèges, à l'intégrité de notre existence, nous dépouille de nos chimères et de nos chances. Le devoir de le renverser, de le terrasser, ou du moins de le vilipender, affecte la forme d'une mission, voire d'une fatalité. Seul nous agrée celui qui s'abstient, qui ne se manifeste d'aucune manière ; mais, lui aussi, point ne faut qu'il accède au rang de modèle : le sage *reconnu* excite et légitime l'envie. Même un fainéant, s'il se distingue dans la fainéantise, s'il y brille, court le risque de se faire honnir : il attire trop l'attention sur soi... L'idéal serait un effacement bien dosé. Nul n'y parvient.

On n'acquiert de la gloire qu'au détriment des autres, de ceux qui y visent également, et il n'est pas jusqu'à la réputation qui ne s'obtienne au prix d'innombrables injustices. Celui qui est sorti de l'anonymat, ou qui s'évertue seulement à en sortir, prouve qu'il a éliminé tout scrupule de sa vie, qu'il l'a emporté sur sa conscience, si tant est qu'il en ait jamais eu une. Renoncer à son nom, c'est se condamner à l'inactivité ; s'y attacher, c'est se dégrader. Faut-il prier ou écrire des prières ? exister ou s'exprimer ? Ce qui est certain, c'est que le principe d'expansion, immanent à notre nature, nous fait regarder les mérites d'autrui comme un empiète-

ment sur les nôtres, comme une continuelle provocation. Si la gloire nous est interdite, ou inaccessible, nous en accusons ceux qui y ont atteint, parce qu'ils n'ont pu l'obtenir, pensons-nous, qu'en nous la dérobant : elle nous revenait de droit, nous appartenait et, sans les machinations de ces usurpateurs, elle eût été nôtre. « Bien mieux que la propriété, c'est la gloire qui est un vol », — rengaine de l'aigri et, jusqu'à un certain point, de nous tous. La volupté d'être inconnu ou incompris est rare; cependant, à y bien réfléchir, n'équivaut-elle pas à la fierté d'avoir triomphé des vanités et des honneurs ? au désir d'une renommée inhabituelle et comme d'une célébrité *sans public* ? Ce qui est bien la forme suprême, le summum de l'appétit de gloire.

Nous en voulons à tous ceux qui ont « choisi » de vivre à la même époque que nous, qui courent à nos côtés, gênent nos pas ou nous laissent en arrière. En termes plus nets : tout contemporain est odieux. Nous nous résignons à la supériorité d'un mort, jamais à celle d'un vivant, dont l'existence même constitue pour nous un reproche et un blâme, une invitation aux vertiges de la modestie. Que tant de nos semblables nous surpassent, cette évidence insoutenable, nous l'esquivons en nous arrogeant, par une ruse instinctive ou désespérée, tous les talents et en nous attribuant à nous seuls l'avantage d'être uniques. Nous étouffons auprès de nos émules ou de nos modèles : quel soulagement devant leurs tombes ! Le disciple lui-même ne respire et ne s'émancipe qu'à la mort du maître. Tous tant que nous sommes, nous appelons de nos vœux la ruine de ceux qui nous éclipsent par leurs dons, leurs travaux ou leurs exploits, et guettons avec convoitise, avec fébrilité, leurs derniers moments. Tel s'élève, dans notre secteur, au-dessus de nous ; raison suffisante pour que nous souhaitions en être délivrés : comment lui pardonner l'admiration qu'il nous inspire, le culte secret et douloureux que nous lui

vouons ? Qu'il s'efface, qu'il s'éloigne, qu'il crève enfin, pour que nous puissions le vénérer sans déchirement ni acrimonie, pour que cesse notre martyre !

Mobile vulgaire, donc efficace, de l'inspiration, le ressentiment triomphe dans l'art, qui ne saurait s'en dispenser — pas plus que la philosophie du reste : penser, c'est se venger avec astuce, c'est savoir camoufler ses noirceurs et voiler ses mauvais instincts. A le juger sur ce qu'il exclut et refuse, un système évoque un règlement de comptes habilement mené. Impitoyables, les philosophes sont des « durs », comme les poètes, comme tous ceux qui ont quelque chose à dire. Si les doux et les tièdes ne laissent pas de trace, ce n'est pas faute de profondeur ou de clairvoyance, mais d'agressivité, laquelle pourtant n'implique nullement une vitalité intacte. Aux prises avec le monde, le penseur est souvent un faiblard, un rachitique, d'autant plus virulent qu'il sent son infériorité biologique et en souffre. Plus il sera rejeté par la vie, plus il essaiera de la maîtriser et de la subjuguer, sans y réussir cependant. Assez déshérité pour poursuivre le bonheur, mais trop orgueilleux pour le trouver ou s'y résigner, tout ensemble réel et irréel, redoutable et impuissant, il fait songer à un mélange de fauve et de fantôme, à un furieux qui vivrait par métaphore.

Une rancune bien ferme, bien vigilante, peut constituer à elle seule l'armature d'un individu : la faiblesse de caractère procède la plupart du temps d'une mémoire défaillante. Ne pas oublier l'injure est un des secrets de la réussite, un art que possèdent sans exception les hommes à convictions fortes, car toute conviction est faite principalement de haine et, en second lieu seulement, d'amour. Les perplexités sont en revanche le lot de celui qui, inapte précisément et à aimer et à haïr, ne peut opter pour rien, même pas pour ses tiraillements. S'il veut s'affirmer, secouer son apathie, jouer un rôle,

qu'il s'invente des ennemis et s'y agrippe, qu'il réveille sa cruauté endormie ou le souvenir d'outrages imprudemment méprisés! Pour faire le moindre pas en avant, il faut un minimum de bassesse, il en faut même pour simplement subsister. Que nul ne délaisse ses ressources en indignité s'il tient à « persévérer dans l'être ». La rancune conserve; si, de plus, on sait l'entretenir, la soigner, on évite la mollesse et l'affadissement. On devrait même en concevoir à l'égard des choses : quel meilleur stratagème pour se retremper à leur contact, pour s'ouvrir au réel et s'y abaisser avec profit? Dénué de toute charge vitale, un sentiment pur est une contradiction dans les termes, une impossibilité, une fiction. Aussi bien n'y en a-t-il point, le cherchât-on dans la religion, domaine où il est censé prospérer. On ne se mêle pas d'exister, encore moins de prier, sans sacrifier au démon. Le plus souvent nous nous attachons à Dieu pour nous venger de la vie, pour la châtier, lui signifier que nous pouvons nous passer d'elle, que nous avons trouvé mieux ; et nous nous y attachons encore par horreur des hommes, par mesure de représailles contre eux, par désir de leur faire comprendre que, ayant nos entrées ailleurs, leur société ne nous est pas indispensable, et que si nous rampons devant Lui c'est pour n'avoir pas à ramper devant eux. Sans cet élément mesquin, trouble, sournois, notre ferveur manquerait d'énergie et peut-être ne pourrait-elle même pas s'ébaucher.

L'irréalité des sentiments purs, on dirait qu'il appartenait aux malades de nous la révéler, que c'était là leur mission et le sens de leurs épreuves. Rien de plus naturel, puisque c'est en eux que se concentrent et s'exacerbent les tares de notre race. Après avoir pérégriné à travers les espèces et lutté avec plus ou moins de succès pour y imprimer sa marque, la Maladie, lasse de sa course, dut sans doute aspirer au repos, chercher quel-

qu'un sur qui affirmer en paix sa suprématie, et qui ne se montrât nullement rétif à ses caprices et à son despotisme, quelqu'un sur qui elle pût vraiment compter. Elle tâtonna, s'essaya à droite et à gauche, subit maint échec. Elle rencontra enfin l'homme; à moins qu'elle ne le fît. Ainsi sommes-nous tous des malades, les uns virtuels, c'est la masse des bien portants, espèce d'humanité placide, inoffensive, les autres caractérisés, les malades proprement dits, minorité cynique et passionnée. Deux catégories proches en apparence, irréconciliables en fait : un écart considérable sépare la douleur possible de la douleur actuelle.

Au lieu de nous en prendre à nous-mêmes, à la fragilité de notre complexion, nous rendons les autres responsables de notre état, de la moindre incommodité, même d'une migraine, les accusons d'avoir à payer pour leur santé, d'être cloués au lit pour qu'ils puissent se mouvoir et se trémousser à leur gré. Avec quelle volupté ne verrions-nous pas notre mal, ou notre malaise, se propager, gagner l'entourage et, si c'était possible, l'humanité tout entière ! Déçus dans notre attente, nous en voulons à tous, proches ou lointains, nourrissons à leur égard des sentiments exterminateurs, souhaitons qu'ils soient encore plus menacés que nous, et que l'heure de l'agonie, d'un bel anéantissement en commun, sonne pour l'ensemble des vivants. Seules les grandes douleurs, les douleurs *inoubliables*, détachent du monde ; les autres, les médiocres, moralement les pires, y asservissent, parce qu'elles remuent les bas-fonds de l'âme. On doit se méfier des malades, ils ont du « caractère », ils savent exploiter et aiguiser leurs rancunes. L'un d'eux décida un jour de ne plus jamais serrer la main à un bien portant. Mais il découvrit bientôt que beaucoup de ceux qu'il avait suspectés de santé en étaient au fond indemnes. Pourquoi se faire alors des ennemis sur des soupçons hâtifs? De toute évidence, il était plus raisonnable que les autres et

avait des scrupules dont n'est pas coutumière l'engeance à laquelle il appartenait, gang frustré, insatiable et prophétique, qu'on devrait isoler parce qu'il veut tout renverser pour imposer sa loi. Confions plutôt les affaires aux normaux, seuls disposés à laisser les choses en état : indifférents et au passé et à l'avenir, ils se bornent au présent et s'y installent sans regrets ni espérances. Mais, dès que la santé flanche, on ne rêve plus que paradis et enfer, *réforme* en somme : on veut amender l'irréparable, améliorer ou démolir la société, qu'on ne peut plus supporter, parce qu'on ne peut plus se supporter soi-même. Un homme qui souffre est un danger public, un déséquilibré d'autant plus redoutable qu'il lui faut le plus souvent dissimuler son mal, source de son énergie. On ne peut se faire valoir, ni jouer un rôle ici-bas sans l'assistance de quelque infirmité, et il n'est point de dynamisme qui ne soit signe de misère physiologique ou de ravage intérieur. Quand on connaît l'équilibre, on ne se passionne pour rien, on ne s'attache même pas à la vie, car on *est* la vie ; que l'équilibre se rompe, au lieu de s'assimiler aux choses, on ne pense plus qu'à les bouleverser ou à les pétrir. L'orgueil émane de la tension et du surmenage de la conscience, de l'impossibilité d'exister naïvement. Or, les malades, jamais naïfs, substituent au donné l'idée fausse qu'ils s'en font, en sorte que leurs perceptions et jusqu'à leurs réflexes participent d'un système d'obsessions à tel point impérieuses qu'ils ne peuvent s'empêcher de les codifier et de les infliger à autrui, législateurs perfides et bilieux qui s'emploient à rendre obligatoires leurs maux, pour frapper ceux qui ont le front de ne les point partager. Si les bien portants se montrent plus accommodants, s'ils n'ont aucune raison d'être intraitables, c'est qu'ils ignorent, eux, les vertus explosives de l'humiliation. Celui qui l'a éprouvée ne l'oubliera jamais et n'aura point de cesse qu'il ne l'ait fait passer dans une œuvre susceptible d'en perpétuer

les affres. Créer, c'est léguer ses souffrances, c'est vouloir que les autres s'y plongent et les assument, s'en imprègnent et les revivent. Cela est vrai d'un poème, cela peut être vrai du cosmos. Sans l'hypothèse d'un dieu fiévreux, traqué, sujet aux convulsions, ivre d'épilepsie, on ne saurait expliquer cet univers qui porte en tout les marques d'une bave originelle. Et ce dieu, nous n'en devinons l'essence que lorsque nous sommes nous-mêmes en proie à un tremblement tel qu'il dut en ressentir aux instants où il se colletait avec le chaos. Nous pensons à lui avec tout ce qui, en nous, répugne à la forme ou au bon sens, avec nos confusions et notre délire, nous le rejoignons par des implorations où nous nous disloquons en lui et lui en nous, car il nous est proche chaque fois que quelque chose se brise en nous et qu'à notre façon nous nous mesurons nous aussi avec le chaos. Théologie sommaire ? A contempler cette Création bâclée, comment ne pas en incriminer l'auteur, comment surtout le croire habile ou simplement adroit ? N'importe quel autre dieu eût fait montre de plus de compétence ou d'équilibre que lui : erreurs et gâchis où que l'on regarde ! Impossible de l'absoudre, mais impossible aussi de ne pas le comprendre. Et nous le comprenons par tout ce qui, en nous, est fragmentaire, inachevé et mal venu. Son entreprise porte les stigmates du provisoire, et cependant ce n'est pas le temps qui lui manqua pour la mener à bien. Il fut, pour notre malheur, inexplicablement pressé. Par une ingratitude légitime, et pour lui faire sentir notre mauvaise humeur, nous nous employons — experts en contre-Création — à détériorer son édifice, à rendre encore plus piètre une œuvre compromise déjà au départ. Sans doute serait-il plus sage et plus élégant de n'y point toucher, de la laisser telle quelle, de ne pas nous venger sur elle de ses incapacités à lui ; mais, comme il nous a transmis ses défauts, nous ne saurions avoir des ménagements à son égard. Si, à tout prendre,

nous le préférons aux hommes, cela ne le met pas à l'écart de nos hargnes. Peut-être ne l'avons-nous conçu que pour justifier et régénérer nos révoltes, leur donner un objet digne d'elles, les empêcher de s'exténuer et de s'avilir, en les rehaussant par l'abus ravigotant du sacrilège, réplique aux séductions et aux arguments du découragement. On n'en finit jamais avec Dieu. Le traiter d'égal à égal, en ennemi, c'est une impertinence qui fortifie, qui stimule, et ils sont bien à plaindre ceux qu'il a cessé d'irriter. Quelle chance en revanche de pouvoir sans gêne lui faire endosser la responsabilité de toutes nos misères, de l'accabler et de l'injurier, de ne l'épargner à aucun moment, pas même dans nos prières !

La rancune, dont nous n'avons pas le monopole, il y est sujet lui aussi (comme en témoigne maint livre sacré), car la solitude, fût-elle absolue, n'en préserve nullement. Que même pour un dieu il ne soit pas bon d'être seul, cela signifie en bref : créons le monde pour avoir à qui nous attaquer, sur qui exercer notre verve ou nos brimades. Et, quand le monde s'évapore, il reste, que l'on soit homme ou dieu, cette forme subtile de vengeance : la vengeance contre soi, occupation absorbante, aucunement destructrice puisqu'elle prouve que l'on pactise encore avec la vie, qu'on y adhère justement par les tortures que l'on s'inflige. L'hosanna n'entre pas dans nos coutumes. Également impurs, bien que d'une façon différente, le principe divin et le principe diabolique se conçoivent aisément ; les anges, au contraire, échappent à notre prise. Et si nous n'arrivons guère à nous les figurer, s'ils déroutent notre imagination, c'est qu'au rebours de Dieu, du diable et de nous tous, eux seuls — quand ils ne sont pas exterminateurs ! — s'épanouissent et prospèrent sans l'aiguillon de la rancune.

Réprimer le besoin de vengeance, c'est vouloir donner congé au temps, enlever aux événements la possibilité de se produire, c'est prétendre licencier le mal et, avec

lui, l'acte. Mais l'acte, avidité d'écrasement consubstantielle au moi, est une rage dont nous triomphons seulement à la faveur de ces instants où, las de tourmenter nos ennemis, nous les abandonnons à leur sort, les laissons croupir et végéter parce que nous ne les *aimons* plus assez pour nous acharner à les détruire. La rage, cependant, nous reprend pour peu que se ravive ce goût des apparences, cette passion du dérisoire dont est fait notre attachement à l'existence. Même réduite à l'infime, la vie se nourrit d'elle-même, tend vers un surcroît d'être, veut s'augmenter sans raison aucune, par un automatisme déshonorant et irrépressible. Une même soif dévore le moucheron et l'éléphant; on aurait pu espérer qu'elle s'éteindrait chez l'homme ; nous avons vu qu'il n'en est rien, qu'elle sévit avec une intensité accrue chez les grabataires eux-mêmes. La capacité de désistement constitue l'unique critère du progrès spirituel : ce n'est pas quand les choses nous quittent, c'est quand nous les quittons que nous accédons à la nudité intérieure, à cette extrémité où nous ne nous affilions plus à ce monde ni à nous-mêmes, et où victoire signifie se démettre, se récuser avec sérénité, sans regrets et surtout sans mélancolie ; car la mélancolie, pour discrètes et aériennes qu'en soient les apparences, relève encore du ressentiment : c'est une songerie empreinte d'âcreté, une jalousie travestie en langueur, une rancune vaporeuse. Tant que l'on y demeure assujetti, et que l'on en savoure les délices ou les affres, on ne se désiste de rien, on s'embourbe dans le « je », sans pourtant se dégager des autres, auxquels on pense d'autant plus qu'on n'a pas réussi à se désapproprier de soi. Au moment même où nous nous promettons de vaincre la vengeance, nous la sentons plus que jamais s'impatienter en nous, prête à l'attaque. Les offenses « pardonnées » demandent soudain réparation, envahissent nos veilles et, plus encore, nos rêves, se muent en cauchemars, plongent si avant dans nos

abîmes qu'elles finissent par en former l'étoffe. S'il en est ainsi, à quoi bon jouer la farce des sentiments nobles, miser sur une aventure métaphysique ou escompter le rachat ? Se venger, ne fût-ce qu'en idée, c'est se placer irrémédiablement en deçà de l'absolu. Il s'agit bien de l'absolu ! Non seulement les injures « oubliées » ou supportées en silence, mais celles mêmes que nous avons relevées nous rongent, nous harassent, nous hantent jusqu'à la fin de nos jours, et cette hantise qui devrait nous disqualifier à nos propres yeux nous flatte, au contraire, et nous rend belliqueux. La moindre avanie, un mot, un regard entaché de quelque restriction, nous ne les pardonnons jamais à un vivant. Et il n'est même pas vrai que nous les lui pardonnions après sa mort. L'image de son cadavre nous apaise sans doute et nous force à l'indulgence ; dès que l'image s'estompe et que dans notre mémoire la figure du vivant l'emporte sur celle du défunt et s'y substitue, nos vieilles rancunes resurgissent, reprennent de plus belle, avec tout ce cortège de hontes et d'humiliations qui dureront autant que nous et dont le souvenir serait éternel, si l'immortalité nous était dévolue.

Puisque tout nous blesse, pourquoi ne pas nous enfermer dans le scepticisme et tenter d'y chercher un remède à nos plaies ? Ce serait là une duperie de plus, le Doute n'étant qu'un produit de nos irritations et de nos griefs, et comme l'instrument dont l'écorché se sert pour souffrir et faire souffrir. Si nous démolissons les certitudes, ce n'est point par scrupule théorique, mais par fureur de les voir se dérober, par désir aussi qu'elles n'appartiennent à personne, dès lors qu'elles nous fuient, et que nous n'en possédons aucune. Le scepticisme est le sadisme des âmes ulcérées.

Plus nous nous appesantissons sur nos blessures, plus elles nous apparaissent inhérentes à notre condition d'indélivrés. Le maximum de détachement auquel nous

puissions prétendre est de nous maintenir dans une position équidistante de la vengeance et du pardon, au centre d'une hargne et d'une générosité pareillement flasques et vides, car destinées à se neutraliser l'une l'autre. Mais dépouiller le vieil homme, nous n'y parviendrons jamais, dussions-nous pousser l'horreur de nous-mêmes jusqu'à renoncer pour toujours à occuper une place quelconque dans la hiérarchie des êtres.

E.-M. CIORAN

LES LAURES

Je ne suis pas de ceux, comme dit Joubert, qui s'élèvent aux choses divines sur des ailes de chauves-souris. Je me moque des ensorceleurs et des nécromants. Ils m'ont pourtant, du moins une fois, rendu quinaud. Mais il faut que je vous dise d'abord quel homme je suis.

Au lycée, dans le bran de scie du gymnase, la vue d'une pelle me faisait rêver. Le maître me cria un jour : « Ton métier est trouvé. Tu planteras des choux. » Le devin ne m'avait regardé que d'un œil. Je suis né à Paris. J'y ai vécu vingt ans. Je n'ai habité que mon cœur. Il me conduisait toujours à la solitude et à des coins d'herbe. J'admirais par la fente des portes les jardins que la ville renferme dans la pierre. Ils mitonnent leur mystère comme ces têtes dont on ne voit rien, quand on leur parle, que l'aile d'un chapeau. La moindre réponse étonne alors par sa douceur, comme une branche de lilas sur un vieux mur. Lorsque la rue me roule dans sa bourrasque, je crois qu'il me suffirait d'être déposé dans un clos par un bon génie pour tomber debout, entre deux cordons de pommiers, dans des sabots. Le songe ne s'est pas accompli. Je n'ai pas un pot de persil. Je me contente de jouer à colin-maillard dans les bois ; j'y devine chaque arbre par son parfum. Je demande aux forêts un avant-goût de l'oubli qui met derrière notre dos le temps même qu'il nous reste à vivre. On prétend que j'ai un peu de vent dans la tête. Ne peut-on être jardinier d'un couvent sans avoir

beaucoup vu les nonnes qui apparemment n'ont pas vu Dieu ? Quoi qu'il en soit, la seule odeur des prunes, sur la place d'un marché, me nourrit d'une de ces gaietés dont les niais soutiennent qu'elles n'ont pas de cause. Que luise, entre les melons et les tomates, au creux des poires et des pêches, le dos humide d'un pavé, qu'un âne bâté promène des paquets de lavande, c'est une matinée qui donne sur le bonheur et qui enseigne la voie sans montrer le château. J'aime les maisons qui s'adoucissent de lierre comme parlent bas les gens qui veulent qu'on les écoute. L'exercice de mon imagination me détourne entièrement d'agir. Une heureuse et fabuleuse audace me dégoûte d'entreprendre. Il y a dans ma curiosité cette pointe de peur qui, trop aiguë, empêche la peur d'être curieuse. Mais ma timidité décroît avec la lumière. Les approches de la nuit me mettent en appétit. Je vais dans les quartiers obscurs réjouir les entrailles des bêtes errantes. Une bonté qui s'étend aux animaux doit rester clandestine pour n'être ni méprisée ni méprisante. Puis je m'assieds sous l'un de ces réverbères qui rendent caressante la maigreur des acacias. Un soir de juillet, j'y ouvris une lettre qui m'invitait à Varengeville dans une maison que je ne connaissais pas. Je répondis aussitôt que ma valise était prête. J'ai cessé de faire bon marché des petits plaisirs. Ils sont pourtant la marque du désespoir. On commence par attendre au balcon le cheveu blond d'Iseult, on finit par croquer des pets-de-nonne. On voulait écrire comme Jean-Jacques, on se contente de pisser comme lui. Voilà pourquoi l'offre des Palesne me fut agréable.

Mme Aline Palesne était flasque et son nom la peignait déjà. Elle ne faisait l'entendue que pour déguiser un long désabusement. Elle attendait seulement de la destinée quelques robes, de loin à loin, des lèches de foie gras et des chevilles d'un soir, l'été, dans le pertuis. Elle goûtait le sucre, au fond des tasses, comme les

mouches. Les orages, et ceux de l'amour aussi, la berçaient. Comme le moindre trémoussement la changeait en ruisseaux de sueur, elle reposait son humanité dans des sacs de pleine lune et la feuille même du figuier pesait, dit-on, à sa paresse, de sorte qu'elle était impudique afin d'être à l'aise. Elle était docile aux hommes par une lenteur qui venait du cœur. Cette mollesse ne s'étendait pas aux soins du corps. Aline passait les heures à brosser ses dents, à rougir ses lèvres, à vernir ses ongles, à lisser lentement des cheveux et des cils, dans un loisir de chatte ou d'oiseau triste. Aline avait une fille dont je savais, pour tout potage, qu'elle s'appelait Laure. Ce qui m'attirait à Varengeville, c'était le vent, plutôt que la mer. J'ai observé que les sédentaires jouissent du vent qui les brusque comme d'une aventure sans aventurier. Le tourbillon leur arrache une âme qui ne veut ni mourir ni tuer. Car je n'ai jamais eu en tête de me détruire ni même de couper des fleurs pour un verre d'eau. Mais on peut être si las de l'utile que d'acheter, après trop de croûtes et de carottes, une perruche. Un coup d'extravagance nous décharge alors de l'arithmétique et des semelles de plomb qui nous ont fait croire qu'il y avait une course et une palme. Je me souviens d'avoir admiré dans une cage un toucan au bec d'arc-en-ciel, autant pour la beauté de l'oiseau que pour l'étiquette où je lisais son prix. L'animal, ainsi devenu palpable à ma folie, chose enfin de commerce et de possession, allumait ma convoitise. Excusez-moi de parler comme on saute à la corde. Je n'oublie pas que je vais à Varengeville. C'est un village illustre, à l'égal de Sète, par un cimetière un peu roi de la vague et du vague. Il y a des Milanais qui brûlent, chaque dimanche, sur leur tombeau futur, une petite bougie. Porto-Riche et Roussel ont savouré ici, par un jeu funèbre, le délice d'être et de n'être pas, avant la nécessité, roman à part, de n'être plus.

J'arrivai tard, dans ce mélange de hâte et d'oisiveté dont s'enveloppent les voyageurs. Aline, derrière ses ongles de chérubin, bâillait comme une carpe qui se noie. Nous avions faim. Le repas fut court et silencieux. Laure était absente. J'ignorais pourquoi j'étais là. Nous n'avions, pour chasser les démons, qu'une musique de mâchoires et la plate rapsodie des lieux communs. Plus nos pensées du moment sont étrangères à nos actions, plus nous appuyons sur les choses pour en tirer un son qui nous réunisse à nous-mêmes, soit pour nous assurer que nous ne sommes pas des fantômes, soit pour rendre plus solide, par le bruit d'une fourchette et d'un couteau, par le gémissement de l'escalier, l'empire que nous souhaitons d'avoir sur un monde qui n'a rien promis. Enfin je me déshabillai devant la fenêtre dans la seule lumière d'un bain de lune, après avoir glissé deux ou trois fois, par élans de plaisir, sur le chêne ciré de ma chambre. J'avais ouvert au vent toute ma nuit dans une allégresse d'assomption. Rien n'est sérieux et opiniâtre comme certains sommeils tout enfoncés dans les ombres qu'ils voient. La joue et les premières pensées du matin en sont marquées.

Quand je m'éveillai, la nouveauté du lieu m'étonna moins que cinq portraits appendus aux murs et qui représentaient la même personne. C'était une femme qui tenait dans ses mains des clefs qu'elle croyait inutiles. Le bleu des yeux était si fuyant qu'il avait l'air de garder pour la fin quelque gros péché. Il y a des visages qui sont faits pour nous ; les plus beaux sont faits pour se passer de nous. On leur demande une durable absence, comme cette lumière qui est dans la neige ou cet orgueil qui est dans le marbre. La liberté n'a pas besoin d'être sauvage pour être étrangère. C'est ainsi que certaines forêts sont tellement vertes que la verdure n'est plus trempée d'arbres. Je fus cinq fois enchanté. Je fus assiégé de bonheur. Les tableaux

n'étaient différents que pour donner plus de force à chacun d'eux. Je suis persuadé que si une éducation parfaite, telle que fut, dit-on, la chinoise, réduisait toute pensée à sa vie publique et que le dehors s'ajustât sur le dedans au point qu'il devînt impossible de les distinguer, l'extrême imposture mettrait le sceau à la sincérité. Avant qu'Aline m'eût confirmé dans mon opinion, je ne doutais guère que le peintre n'eût représenté Laure.

« Les barbouilleurs pullulent ici, me dit Aline. C'est la mauvaise graine de l'excellent Braque.

— Oh ! repris-je, il y a pinceau et balai. On ne conserve pas cinq toiles, quand chacune d'elles est médiocre.

— Otez cela de vos tablettes, mon ami. La plupart des gens ne s'attachent qu'au sujet, et leur trogne est le plus beau sujet du monde.

— Voilà justement, ajoutai-je, ce qui rend les sots fort chatouilleux. Un bon peintre ne les voit jamais tels qu'ils se voient.

— Hé bien ! dit-elle, vous verrez Laure. Vous pourrez comparer l'original avec les copies. Mais je vous dois de grandes excuses sur cette espèce de complot que j'ai l'air d'avoir fait. Pour vous loger au mieux, pendant que ma fille n'est pas là, il fallait vous loger chez elle.

— Et je vous en remercie. N'est-elle pas embarrassée de cette multiplication, d'ailleurs admirable, d'elle-même ?

— On s'accoutume aisément à l'inattention. Demain, vous n'aurez plus d'yeux pour ces enseignes à bière. »

Aline se trompa. Elle avait aussi voulu me tromper. Je ne souffrais d'être dupe que dans cette partie de la réflexion qui ne gâte pas plus la volupté qu'un vaudeville ne dérange un roi. Aline raillait ma vie d'huître et elle se savait gré, dans le fond de la boîte à Pandore, d'une finesse cousue de fil blanc. Un jour, dans une parenthèse de la conversation, elle tomba d'accord que

les ruses les plus grossières étaient les meilleures. Tant y a qu'à la réserve de quelques promenades du côté de Pourville et du phare d'Ailly, je quittais vite des chemins fourrés d'amertume et de miel. Ma santé ne courait plus des fruits aux pierres, de l'abeille à la grange ouverte. Ni les sens, comme aux animaux, ni l'esprit, comme aux saints, ne suffisent, lorsque l'amour ne consiste qu'à imaginer l'amour. Je me confinais dans ma chambre. J'y vivais de regards, lisant des doigts je ne sais quels poèmes, comme les femmes des îles heureuses ne font danser que leur ventre. « Suis-je heureux ? » disais-je en moi-même. C'est une question qui n'est bonne qu'à nous rendre malheureux. Le soir fouettait au-dessus des jardins le dernier vol des mouettes. Un réservoir crachait une eau verte par la gueule d'un lion. Mais la patience ne se conçoit guère sans l'espoir de donner au but, quelque éloigné qu'il soit. Le sens intime, souvent et vainement, m'avait averti des dangers. On eût dit que j'avais craint de ne pas trouver ce que je cherchais pourtant à éviter. Des impulsions justes et délicates se tournaient alors en sottises. A moins que de m'abandonner au pur délire, la perpétuelle absence de Laure m'eût laissé creux. On a beau nourrir le mystère et baisser la mèche de la lampe, on attend le théâtre et ses trois coups.

Aline s'en avisait aussi. Elle savait que rien n'arrive aux rêvasseurs qu'ils n'aient déjà accompli en songe jusqu'à douter si l'idole est solide ou si la réalité est vide. Mais, comme la vérité est fatiguée quand le somnambule la rencontre, elle ne le frappe guère et il est délivré d'elle par les chimères dont il peuple un nouveau rivage. Aline s'aperçut donc qu'à excéder les bornes de la diablerie se refroidiraient les puissances du fantôme qui m'ensorcelait. Il fut convenu que j'irais seul accueillir Laure à Dieppe où elle débarquait d'un bateau anglais.

« C'est une chose étrange, dit Aline, que d'envoyer au-devant d'une fille une personne qui ne la connaît pas. Mais toute bizarrerie vous amuse.

— Les portraits, ajoutai-je, m'ont instruit. Je suis ferré à glace comme un argousin. »

J'avoue que je tremblais un peu. J'ai souvent expié les dérèglements de mon esprit. S'il change la brique en marbre, il désenfle aussi ce qu'il aime, il désaffuble la déesse, il lui retire tout d'un coup cette douceur du souffle, faute de quoi s'évanouit la beauté la plus essentielle. A Trézène, on montre un myrte dont les feuilles sont percées. Le mentor prétend que ces trous sont l'ouvrage de Phèdre, qui, dans son chagrin, passait au travers des feuilles l'aiguille qui lui servait à tenir ses cheveux. Ainsi, dans cette voiture où j'étais seul, ma perplexité s'accompagnait de destruction. Mes mains déchiraient et barbouillaient les pages d'un livre pendant qu'en moi, par une infatigable anatomie, les pensées se faisaient et se défaisaient. Laure n'avait été pour moi qu'un poêle ou une musique qui vous touchent sans qu'on les touche. Allais-je trouver quelqu'une de ces garces qui sont libertines afin de nous prouver qu'elles sont libres, comme si la servitude après laquelle on court en était moins servile ? Mettons le cas, au surplus, que Laure fût égale à mon espérance, n'était-ce pas moi qui allais me blouser ? Le secret des bonnes fortunes est simple : il suffit de s'adresser à des cœurs désoccupés. Lorsqu'une âme est pleine, fût-ce du plus laid, du plus sot des amants, Adonis ou Vénus ne prendraient pas la tour. Ceux qu'on appelle des conquérants n'ont dû remplir qu'une place vacante. C'est donc peu de chose en cette matière qu'un revers ou un succès. Voilà de quoi déconcerter l'ambition tendre de celui qui s'offre.

Cependant j'approchais de Dieppe. Mon nez, avant moi, l'avait remarqué. Le parfum n'entre pas dans la courtoisie des escales. Il y avait dans l'air du goudron,

de la banane blette, du filet d'eau sale, du poisson qu'on habille et du linge que le sel a pourri. Il y avait aussi le remue-ménage qui annonce les gros navires. C'est un spectacle qui fait battre le cœur. J'étais dans l'émeute d'une passion. Je me méfiai de cette présence d'esprit qu'on a, comme on dit, le lendemain de la veille. Par décret, je levai l'embarras. Je résolus de profiter de l'incognito pour le conserver. Sur le quai, puis dans la voiture publique qui nous ramènerait à Varengeville, j'observerais Laure à loisir et sans quitter le masque. Il me sembla que cette décision prolongeait mon bonheur. Je tirai mes manchettes et j'attendis le sixième portrait.

Il tomba comme du haut d'un clocher. L'ébranlement fut vif jusqu'aux larmes. Je vis, séparée du troupeau par un éclat sublime, Laure. Je reconnus cette lumière qui est dans la neige et cet orgueil qui est dans le marbre. Sa démarche était fière et dénouée. L'une des mains, qui était vide, obéissait, comme en musique, au mouvement du cou et à l'apparence d'un fardeau. Je fus plusieurs fois sur le point de courir après Laure et de lui épargner le poids de sa valise. J'eus pourtant la force de m'obstiner dans la ruse qui était désormais superflue et d'ailleurs susceptible de blesser Laure. Elle chercha sa mère, un moment, du regard ; j'éteignis le mien. Nous partîmes réunis et éloignés par mon caprice. Peut-être que j'aurais rompu le pacte absurde qui faisait une étrangère de la personne du monde que j'admirais le plus, peut-être que ma béatitude clouée sur Laure et prête à lui présenter de l'encens m'eût trahi, si la fatigue d'un long voyage et l'indifférence pour un chemin qui lui était familier n'avaient bercé Laure d'un demi-sommeil. Il me semblait que je m'étais éveillé avant elle, dans le même lit, et que j'y couvais une joie tranquille comme la vigne de mon grand-père. Il fallut pourtant descendre du ciel.

Aline, comme c'est la règle, était à l'affût. Elle ignora

d'abord mon stratagème parce que j'étais chargé du bagage quand elle nous vit. J'avais voulu réparer enfin, par un mouvement de politesse qui m'était doux, cette manière un peu offensante de ne pas prendre la chatte sans moufle. Mais j'éclatai de rire et ma supercherie fut bien reçue. Aline en conclut seulement que j'étais un drôle de corps. La définition n'était pas assez sévère.

Quand je m'examine à présent, je ne trouve aucun biais pour expliquer nos amours et leur destruction presque molle, comme de pierres qui se désunissent. De fait, la voix frêle et glapissante de Laure me choqua et ses portraits parlaient mieux qu'elle. Mais n'était-ce pas plutôt le silence que j'aimais, et tout silence plutôt que toute parole, à cause de l'espace où ma fantaisie pouvait s'envoler ? Si je ne dois m'en prendre qu'à moi-même de la rupture, ce n'était pas, hélas ! que Laure manquât de sujet de me haïr, c'est qu'elle avait ce goût de vivre qui efface les faiblesses des vivants. Les portraits m'ont ouvert les yeux sur ce qu'il y a de tragique en moi : je suis séduit par l'inhumain. Je demande aux femmes quelque chose des idées. Je déteste jusqu'à la brise qui déshabille les faubourgs et qui étale sous les platanes l'impudence bariolée du linge. Mon naturel précieux ne me permet de considérer que du fond d'un carrosse vitré le veau gras, la gogaille et la graine d'andouille. Je ne fus pas étonné, deux jours avant nos adieux, quand Laure, usant des termes mêmes dont je m'étais servi, s'écria avec colère : « Retourne donc à cette lumière qui est dans la neige et à cet orgueil qui est dans le marbre. »

ROGER JUDRIN

A PARTIR DE *L'HOMME SANS QUALITÉS*

De ce livre qui m'a accompagné pendant plusieurs années et que je ne pourrai plus oublier sans doute (bien qu'il ne soit pas de ceux que j'aime par-dessus tout), ce n'est pas la première partie que je retiendrai, encore qu'elle soit éblouissante, et certainement la plus accomplie : cette peinture méticuleuse, âpre et profonde, d'une catastrophe dont les causes sont dans l'esprit, il nous semble que nous l'avions déjà esquissée, au moins partiellement, en nous-mêmes : nous connaissions, ou nous pressentions cet industriel richissime si prompt à abuser de l'idéalisme à des fins toutes pratiques, cette grande dame déçue par le mariage et qui cherche à s'en consoler dans les brumes du sublime, ce diplomate promenant dans son salon l'air supérieur de qui a percé à jour les plus secrètes intrigues alors qu'il est le dernier à deviner ce qui se trame tout près de lui ; peut-être même ce débonnaire général à qui une simplicité d'esprit très militaire permet d'entrevoir les liens étroits qui unissent l'excès d'ordre et les massacres en série...

Pour les figures sur lesquelles s'étend l'ombre de la folie, Moosbrugger et Clarisse, si elles nous touchent de plus près parce qu'elles sont d'une certaine manière plus désarmées et plus pures, ce n'est pas elles non plus que je me plairai à interroger longuement : de tels personnages, le monde de la littérature moderne en a connu beaucoup, d'aussi pitoyables, d'aussi fascinants. D'un livre qui touche à tant de graves problèmes et sur

lequel les critiques ne se feront pas faute d'épiloguer, j'aimerais retenir ici le mouvement essentiel, dans la mesure où il est venu alimenter mes propres interrogations. Ce mouvement ne vient à la surface que dans la seconde partie, quand Ulrich retrouve sa sœur Agathe et entreprend avec elle cet étrange cheminement presque immobile aux confins d'un royaume merveilleux auquel Musil n'a pas donné sans raison un nom emprunté à la théologie chrétienne, le *Millénaire*.

Il peut être utile néanmoins de préciser au préalable que le roman n'en commence pas pour autant avec le troisième tome de l'édition française. Et que si son héros, Ulrich, au cours des deux premiers tomes, semble perdre son temps au sein de la grandiose et ridicule « Action parallèle », s'égarer parmi des personnages qu'il méprise ou qu'il déteste, en réalité il ne s'est jamais détourné de sa tâche première, du but qu'il s'est assigné en ce moment crucial de sa vie, à l'âge où Dante entreprit son long voyage du plus bas au plus haut de l'univers. En réalité, dans toute cette première partie, Ulrich ne fait que déblayer méticuleusement la voie de sa recherche de tous les obstacles qui l'encombraient. Si les protagonistes de l'Action parallèle ne sont pas de simples têtes de Turc, c'est que par tel ou tel aspect de leur nature ils ressemblent à Ulrich ; et qu'ils sont des déformations, presque des caricatures, parfois touchantes, parfois effrayantes, des plus secrètes aspirations de l'Homme sans qualités. Dans chacun de ces êtres, il y a une noblesse d'esprit, mais plus ou moins altérée par l'orgueil, les manies, la maladie ou la maladresse ; et qui ne voit que Clarisse, que Hans Sepp, que Diotime et Arnheim eux-mêmes cherchent une vie plus haute et souffrent des limites de la vie ? Mais ils cherchent mal ; ou ils trichent. Et c'est ainsi que l'histoire humaine reste « toujours la même histoire », c'est ainsi que tant de beaux efforts débouchent en fin

de compte sur les massacres et les ruines de 14-18. Il semblerait donc qu'à la fin de cette première partie, au moment où Ulrich apprend la mort de son père (mort qui est comme une attestation de sa liberté maintenant pleine et entière) et décide de rompre avec l'Action, l'Homme sans qualités doive pouvoir avancer plus vite sur la voie de sa recherche ; dénoncées les erreurs, les insuffisances et les tricheries de l'idéalisme, pourra-t-il enfin rebâtir ? Or on remarquera ceci de curieux que les obstacles renversés dans cette première partie n'étaient rien encore, que les véritables obstacles surgissent au moment même où la voie semblait enfin libre (et il n'est pas inutile de noter que Musil, qui avait écrit avec aisance et une relative rapidité la première partie de son livre, n'a jamais réussi à achever la seconde, alors qu'en un sens il en aurait eu le temps).

Il faut dire maintenant ce qu'est cette recherche d'Ulrich. Lui-même l'énonce avec toute la précision et la simplicité souhaitables. Rien ne m'intéressa jamais que la recherche d'une vie juste, déclare ce mathématicien, et je n'ai jamais rien fait de bon que dans ce sens. Qu'est-ce que cela signifie ? Très simplement encore qu'il ne veut plus être un « homme sans qualités », et qu'il ne veut pas devenir ce qu'il appelle un « homme à qualités ». Je ne m'attarderai pas sur ce titre qui a déjà fait couler trop d'encre. Ulrich est un personnage dont notre littérature contemporaine connaît beaucoup d'exemplaires plus ou moins modifiés ; quelles que soient ses qualités (et elles sont nombreuses, et il le sait), il semble impossible de l'en qualifier vraiment ; elles lui sont en quelque sorte étrangères ; et, ne pouvant préférer l'une à l'autre, il finit par se trouver comme écarté, dépouillé des unes et des autres : une multitude de possibilités privées de centre, voilà ce qu'est Ulrich. Limaille à laquelle tout aimant fait défaut, de sorte qu'elle n'a pas de cohésion. C'est un aimant qu'Ulrich

cherche, mais il veut que cet aimant, loin de le figer dans une forme sclérosée et définitive (ce qu'il appelle « l'homme à qualités »), le construise en l'exaltant.

Et Agathe, sa sœur, sur un autre mode, moins inquiet, moins crispé, plus naturel, est aussi une étrangère, une égarée, une possibilité informe, dans l'attente. Sur ce point, inutile de gloser à plaisir : le frère et la sœur ont fait, chacun à sa manière, l'expérience de l'absurde, et ce qu'ils cherchent maintenant en commun n'est pas autre chose qu'un *sens* qui rende à leur vie sa densité, son unité, qui les requalifie et leur rende la passion de vivre. Ulrich et Agathe ne tolèrent plus de vivre *désorientés*, et ils refusent les orientations toutes faites que certains leur proposent : carrière, mariage, action politique, parce que ceux qui les leur proposent leur en donnent une trop triste image. Pourquoi vanter l'action, dit à peu près Ulrich à un moment donné. Le monde d'aujourd'hui déborde, regorge d'actions. Mais, si ces actions n'ont pas de sens, est-il vraiment scandaleux, ou simplement superflu, que certains se retirent du tourbillon de l'action pour en juger, en méditer le sens ?

Encore une fois, ce qui m'importe dans ces pages où je ne cherche nullement à rendre compte du roman de Musil (tâche presque impossible tant sa richesse est grande), ce n'est pas ce point de départ : cet égarement initial et ce souci que nous ne connaissons que trop. C'est l'expérience d'Ulrich pour le dépasser. Quelle est-elle donc ?



Si appauvri qu'Ulrich se sente, perdu au milieu, ou plutôt à la surface de qualités dont il ne sait que faire, il n'est pas absolument démuni. Comme à beaucoup d'entre nous (qui ne peuvent plus se fonder que sur ce

qu'ils ont vécu dans leurs profondeurs, cet *Erlebnis* serait-il peu de chose, et ce peu de chose à peine saisissable), il lui reste le souvenir de rares instants de plénitude, et surtout d'une expérience qui, pour n'avoir pas été sans aspects ridicules, n'en fut pas moins essentielle. C'est à cette expérience qu'Ulrich revient chaque fois qu'il veut essayer de sortir de l'égarement, de reprendre pied ; elle est pareille à une étroite bande de terre, je dirais presque à une patrie qui serait sa seule vraie patrie. Il est caractéristique de Musil, de sa pudeur, de son extrême et peut-être excessive prudence, qu'il ait relaté cette expérience sous le couvert de l'ironie : il s'agit de la « très importante histoire de la majoresse ».

Jeune officier, Ulrich, à l'instar de ses camarades, ne croit guère au « grand amour » ; en tout cas, il ne peut l'évoquer sans sourire. Il a couru plus souvent le chemin battu des amours ancillaires. Pour cette majoresse dont on raconte au régiment qu'elle a sacrifié à la carrière de son mari de réels dons de musicienne, c'est bien le grand amour, pourtant, qu'il éprouve soudain. Une passion aveugle et craintive, ardente, respectueuse. Mais, au moment même où la majoresse, séduite par le feu de ce lieutenant avec lequel elle a fait quelques promenades à cheval, est prête à lui tomber dans les bras, Ulrich, au grand soulagement de l'un et de l'autre, sous quelque mauvais prétexte, s'enfuit ; s'enfuit, porté par son amour, aussi loin que possible de l'objet de cet amour ; quand la mer empêche son train de l'emporter plus loin encore, il prend le bateau et finit par trouver refuge dans une île où sa passion se déploie désormais dans toute sa force et entraîne l'étonnante métamorphose de ses rapports avec le monde dont le souvenir le hantera plus tard, quelque peine qu'il se donne, dans son souci de froideur et de rigueur, pour lui échapper.

Ulrich, quand il revient sur cette expérience, comme

cela lui arrive plusieurs fois au cours du roman, en décrit avec précision les effets. L'essentiel en est bien simple à décrire : c'est qu'il n'y a plus de distinction réelle entre le monde et lui ; non que le monde et lui soient réellement, matériellement confondus, cela va de soi. Mais le sentiment de la séparation semble avoir fondu dans le rayonnement de la passion ; l'homme, jusqu'alors distinct de ses qualités, en ressaisit le fil, il éprouve à la fois de l'exaltation et un enracinement dans le réel, quand d'ordinaire il était détaché du monde et tout ensemble abattu. Il s'élève, mais sans perdre son poids (plutôt en le retrouvant, mais ce n'est pas la pesanteur, c'est la densité, la plénitude). En un mot comme en cent, il connaît alors un bonheur d'une nature si rayonnante que le simple souvenir, plus tard, de cet état, suffira pour alimenter son désir de vivre en dépit des bassesses du réel, en dépit des plus hauts obstacles et des pires échecs.

Qui pourrait négliger pareille expérience, si elle est la seule qui semble équilibrer en nous la tentation du désespoir (et d'autant plus qu'elle est parfaitement commune) ? Il ne fait pas de doute que Musil a passé de longues années à la méditer, et peut-être est-ce en définitive la scrupuleuse et acharnée gravité de cette méditation, conduite par l'esprit le plus pénétrant et le plus exact, qui nous attache si fort à son œuvre.

Mais quelles sont donc les conditions de l'expérience ? Sinon que le jeune lieutenant, bien qu'il désire la majoresse, la fuit et ne la possède pas ? Ainsi le jeune Hans Sepp dira-t-il ailleurs à Gerda que la possession tue (mais c'est aussi qu'il est craintif). Ainsi Arnheim et Diotime planent-ils dans les hauteurs nébuleuses du pur amour (mais c'est qu'Arnheim a bien d'autres soucis en tête que l'amour d'une bourgeoise, fût-elle aussi belle, aussi noble que Diotime). Ainsi Clarisse

se refuse-t-elle à Walter pour que Walter ne corrompe point son génie dans l'étreinte...

Dans tout le roman circulent de la sorte les souffles de l'amour séraphique, comme une grande nostalgie ; mais Musil, conscient de ses ridicules, s'acharne à le caricaturer. Avec la rencontre d'Agathe, la sœur oubliée, tout change, et l'ironie cède le pas à la gravité, parfois même à un sourd lyrisme. Cette rencontre, je l'ai dit, se situe au début de la seconde partie, ou du troisième tome de l'édition française. C'est à elle qu'il nous faut en venir maintenant.

***

Au bout de six mois en apparence dépensés en pure perte dans les cercles de l'Action parallèle, Ulrich fait une sorte de retour sur lui-même et décide de rompre avec toutes les demi-passions qui l'ont conduit dans cette impasse. Son esprit est à la fois tendu et épuisé lorsqu'un télégramme lui apprend la mort subite de son père. Dans la nuit qui précède son départ pour sa ville natale, où l'enterrement doit avoir lieu, Ulrich éprouve comme un nouvel « accès » de l'exaltation que lui inspira jadis son amour pour la majoresse ; dans une sorte de vision ou de rêve éveillé, il lui semble que les frontières entre le dehors et lui s'effacent, que tout se fond dans une obscure et merveilleuse scintillation, et dans une telle unité, en fin de compte, qu'il s'écrie, comme pourrait le faire un mystique en extase : « De quel monde est-ce que je parle encore ? *Il n'y a plus de monde...* » Puis, très vite, comme effrayé par cette hyperbole, il se ressaisit et s'occupe à préparer son départ. Or il va comprendre bientôt que cette étrange exaltation nocturne ne faisait que lui annoncer confusément la rencontre avec cette sœur oubliée depuis

l'enfance et qui l'attend maintenant dans la maison mortuaire. Cette rencontre que l'amour, dès les premiers moments, éclaire et approfondit. Et Musil s'explique :

« ... Que le lecteur qui n'a pas encore reconnu à ces signes ce qui se passait entre le frère et la sœur abandonne ce récit : une aventure est décrite ici qu'il ne pourra jamais approuver ; un voyage aux confins du possible, qui leur faisait frôler les dangers de l'impossible, de l'anormal, du scandaleux même, et peut-être pas toujours frôler seulement ; un « cas-limite », ainsi qu'Ulrich l'appela plus tard, d'une valeur limitée et particulière, rappelant la liberté avec laquelle les mathématiciens recourent à l'absurde pour atteindre à la vérité. Ulrich et Agathe étaient tombés sur un chemin qui évoquait souvent les préoccupations des possédés de Dieu, mais ils le suivaient sans être pieux, sans croire ni à Dieu ni à l'âme, même pas à un Au-delà ou à un Recommencement ; ils étaient tombés sur ce chemin en hommes de ce monde et ils le suivaient en tant que tels : tout l'intérêt de l'aventure était là. »

Voici donc qu'après tant d'années vides ou égarées Ulrich reprend enfin l'expérience de la majoresse, mais avec quelqu'un qui lui ressemble et le complète, quelqu'un qui éprouve le même désarroi que lui et le même désir de retrouver l'accord intérieur ; mais quelqu'un, aussi, qui ne combat pas ce désir à coups d'objections intellectuelles, de scrupules moraux, quelqu'un qui est prêt à risquer et à agir pour conquérir, ou reconquérir, la plénitude. Or ce quelqu'un est sa sœur. La distance que le lieutenant avait dû mettre entre la majoresse et lui, pour que rayonnât son amour, est ici donnée par le lien du sang : Agathe est d'autant plus fascinante qu'elle paraît mieux défendue...

Alors peuvent commencer ces vastes conversations

sur l'amour, conversations que Musil dit « sacrées », dans les chambres ou dans le jardin de l'hôtel particulier d'Ulrich où Agathe, désireuse avant tout de ne plus revoir son mari, un pédant progressiste, est venue s'installer quelque temps après la mort du père. Le récit, qui avait paru se dérouler au cours de la première partie tel un fleuve large et lent, ici devient presque immobile : Ulrich et Agathe se retirent dans leur maison, loin du monde, leurs liens avec les personnages de l'Action parallèle se détendent progressivement, car ils n'ont plus qu'un seul, merveilleux et dangereux souci : l'accession à l' « autre état », à cette seconde espèce de réalité dont Ulrich explique à sa sœur que le pressentiment est antérieur à toute religion, que la lumière rayonne par intermittences dans ce que la vie humaine a de meilleur : « autre état » qu'il connut lui-même dans l'île où il avait fui la majoresse, « autre état » que décrivent à leur manière les mystiques à la lecture desquels il est revenu soudain, avec une curiosité lucide et passionnée.

Dans ce jardin pour la première fois peut-être contemplé par Ulrich, où les fleurs blanches des arbres fruitiers, en se fanant, semblent célébrer à la fois une fête et des funérailles, comme si la mort était devenue une clarté, ce n'est pas seulement des fantoches de l'Action parallèle que le frère et la sœur se détachent ; ni seulement de l'idéalisme européen, de la Vienne de 1913, d'une morale sclérosée, d'un art à l'agonie ; c'est bien, progressivement, de l'espace et du temps. Si la réalité s'écoule comme un fleuve, cette autre réalité dont la lumière éloignée les attire est pareille aux cercles de la mer, à la roue de la mer à midi ; et c'est en elle qu'ils sont impatients de se baigner. Désormais, le livre tourne autour de cette lumière désirée et n'avance plus ; mais, de l'autre côté de la grille du jardin, les gestes accomplis, les paroles prononcées dans la

réalité première continuent à en entraîner d'autres, et le mouvement de l'histoire se soucie peu de ce jardin, de l'immobile méditation qui s'y éternise, des cercles concentriques de l'amour séraphique. Et Musil lui-même n'achève pas son livre, meurt sur son livre, parce qu'il n'a pu ni concilier ces deux mouvements antagonistes, ni se décider pour l'un ou pour l'autre.

***

Dans la dernière partie telle que l'a reconstituée l'éditeur allemand à l'aide de manuscrits de dates très diverses, la bienheureuse immobilité du frère et de la sœur, dans ce jardin qui rappelle l'île où Ulrich se réfugia naguère, ne dure pas. Les événements, ou plutôt les incidents humiliants du monde extérieur réintroduisent le mouvement temporel du récit. Agathe est par deux fois gravement meurtrie : d'abord à cause de ses démarches auprès des avocats en vue de son divorce, ensuite quand elle découvre qu'Ulrich a revu une de ses anciennes maîtresses (la charmante et goulue Bonadea) ; elle ne peut supporter ces offenses à la lumière inouïe que son frère lui a fait entrevoir (comme pour mieux l'offusquer ensuite de son ironie), elle refuse cette sotte grossièreté de la vie et tente de se suicider. Cette tentative de suicide, empêchée juste à temps par Ulrich, déclenche dans le mouvement de l'intrigue une soudaine accélération ; dès lors, il ne peut plus y avoir aucun recul, et l'expérience du Règne millénaire doit être conduite à son terme. Précipitamment, dans la précipitation du désir et de l'angoisse, le frère et la sœur quittent Vienne pour le Sud ; ils cherchent, comme des égarés, sur les rives de la Méditerranée, le lieu où quelque voix intérieure leur dira qu'ils doivent s'arrêter. Ce lieu est un petit port de pêche, quelque part sur l'Adriatique. C'est là qu'un bonheur quasi surnaturel

fond sur les amants défaits de tous liens avec le monde. Unissant enfin leurs corps, Ulrich et Agathe pénètrent dans le Paradis. « Tout ce qui se passait était comme couché dans le murmure d'une fontaine... » Et encore : « Bien que chaque jour, depuis des semaines, les eût préparés à ce moment, ils craignirent une seconde d'avoir perdu la raison. Mais tout en eux était clair. Nulle vision. Plutôt une clarté démesurée. Pourtant, ils semblaient avoir perdu et renoncé non seulement l'intelligence, mais tous leurs autres pouvoirs : nulle pensée ne bougeait en eux, ils ne pouvaient prendre aucune décision, toutes les paroles s'étaient éloignées, la volonté était sans vie : tout ce qui bouge dans l'âme de l'homme était roulé sur soi-même et immobile comme les feuilles dans la brûlante accalmie. Pourtant, cette impuissance pareille à la mort ne pesait pas sur eux, c'était comme si on avait roulé loin d'eux la pierre du tombeau. Ce qu'on pouvait entendre dans la nuit sanglotait sans mesure ni bruit, ce qu'ils apercevaient était sans forme, sans qualification, et contenait pourtant la joie multiple de toutes les formes et de toutes les qualifications. Au fond, c'était merveilleusement simple : avec les forces limitatrices s'étaient perdues toutes limites, et comme ils ne percevaient plus aucune séparation d'aucune sorte, ni en eux ni dans les choses, ils ne formaient plus qu'un seul être. »

Mais, si le corps cherche la possession, dit Ulrich, l'âme n'en veut pas. La chance de Dieu est d'être insaisissable, ajoute-t-il. Et ils sont à peine entrés dans le Paradis que déjà ils en sont chassés ; la répétition, la privation aussi de tous liens avec le monde, l'a dissous. Une atroce amertume les envahit, comme si vraiment leur dernière chance était perdue. Et pourtant, dit Ulrich à sa sœur, âprement, « pourtant, quand ce sera oublié, tu attendras de nouveau. Des jours viendront où derrière d'innombrables portes quelqu'un roulera du tambour.

Des roulements assourdis, obsédants, toujours recommencés. Des jours où ce sera comme si tu attendais dans un bordel le craquement de l'escalier : sera-ce un caporal ou un employé de banque que le destin t'envoie ? Pour maintenir ta vie en mouvement. Et tu resteras ma sœur quand même... — Mais qu'adviendra-t-il de nous ? » demande Agathe du plus profond du désespoir.

***

Il faut tenir compte ici des objections que le traducteur de l'œuvre en anglais, M. Ernst Kaeser, a faites à l'éditeur allemand. Selon lui, qui a pu consulter et étudier longuement les nombreux manuscrits constituant le matériau de la fin du roman, il est inadmissible d'avoir fait succéder aux chapitres du jardin (qui datent de la fin de la vie de Musil) une ébauche aussi ancienne que le « voyage au Paradis », comme si ne pouvaient succéder à un état aussi pur de l'amour cette aventure qui lui semble indigne du haut niveau des chapitres précédents. Je crois qu'il était nécessaire de signaler ces différences de dates et de rappeler que les chapitres du jardin ont atteint un degré d'achèvement remarquable, alors que tout ce qui concerne la réalité « première », l'histoire, l'intrigue, a été laissé par Musil, dans cette fin du livre, à l'état d'ébauche. D'où il n'est pas excessif de conclure qu'il attachait plus de prix aux « conversations sacrées » qu'à l'évolution de ses héros vers l'accomplissement de l'inceste et l'échec. Je ne crois pas cependant que le problème soit résolu pour autant.

Si l'on considère l'évolution du roman vers le voyage au Paradis comme un ancien état de la pensée de Musil, on voit que, dans cet état, l'image de la mer, de cette mer où les amants avaient rêvé de plonger pour trouver la béatitude, la plénitude et la surabondance, leur

devient vite intolérable. Leur nature n'y résiste pas. Elle peut bien tourner comme une roue de lumière (et nous faire songer aux derniers chants du *Paradis* de Dante), eux sont emportés, quoi qu'ils en aient, par le mouvement des jours, et ils le sentent, sans même en être conscients, au plus profond de leurs corps. Corps périssables, corps emportés, usés par les jours, usés par leur bonheur autant que par leur souffrance, usés quoi qu'ils puissent faire, quoi que rêvent les âmes, limités quoi qu'ils tentent. Là est le terrible, là est la menace : ils ne peuvent entrer dans la mer sans leur corps, et leur corps n'y peut demeurer. Faut-il donc qu'ils se tuent ? C'est bien ce qu'ils s'étaient juré de faire en cas d'échec. Mais il ne se tuent « même » pas. Ils retrouvent Vienne, la guerre éclate, ils recommencent à chercher, et à aucun moment Musil n'a considéré l'échec du voyage comme une porte définitivement fermée : d'autres possibilités demeurent, seraient-elles encore vagues, encore inexprimées. Faut-il donc considérer comme l'une de ces possibilités l'autre état, postérieur, du roman, tel que paraît le supposer M. Kaeser ? Et cet autre état, quel serait-il ?



Il est évident, en tout cas, qu'un approfondissement se produit dans les chapitres que j'ai nommés les chapitres du jardin, puisqu'ils se déroulent le plus souvent dans le petit parc de la villa d'Ulrich (et, dans ce jardin, il n'est pas faux de reconnaître le jardin genevois où Musil passa les difficiles dernières années de sa vie en compagnie de sa femme). Il n'est plus besoin maintenant pour les chercheurs d'absolu d'un spectaculaire voyage outre-monts, plus besoin d'une île pour séparer Ulrich du reste du monde. Il suffit bien de cette grille derrière laquelle s'écoule le fleuve des

passants, et de ces fleurs, de ces arbres qui semblent les témoins, les garants muets d'un mystère surpassant toute connaissance. L'éclat dense, la sereine respiration de ces chapitres, leur gravité heureuse affirment à eux seuls, à l'évidence, que Musil rejoint alors le centre de lui-même ; que, dépouillé de ses armes favorites (l'analyse, l'ironie), privé d'armes, il triomphe enfin (comme si c'étaient ces armes qui avaient été ses plus dangereux adversaires). Mais qu'est-ce donc que ce triomphe qui surgit de la terre du jardin sans le moindre son de trompe, comme un arbre dans la paix du jour ? Et doit-on vraiment parler de triomphe ?

***

J'ai dit, en passant, qu'Ulrich, après la venue de sa sœur, reprenait assidûment une lecture qui l'avait naguère tout ensemble attiré et irrité, celle des mystiques. Il y a là plus qu'une simple curiosité, et Ulrich l'explique en termes très nets à sa sœur, qui d'abord s'en est étonnée : ces textes, bien que fondés sur des théologies très diverses, semblent tous parler d'un « autre état » mystérieux, fabuleux, d'une « seconde vie » ou d'une « seconde réalité ». Celle-là même qu'Ulrich a cru entrevoir lorsqu'il était amoureux de la majoresse. Il faut préciser ici que Musil, conformément à ses goûts de rigueur, s'attache plus à la mystique froide d'Eckhart qu'à toute mystique émotionnelle ou naturiste. Sans le dire, il revient fréquemment à Eckhart, comme à un homme qui lui aurait vraiment appris quelque chose (alors qu'il désapprouve les mystiques chez qui est trop reconnaissable le modèle profane, mystique d'expansion, mystique de sublimation de l'amour humain).

Ces textes sont nourris à un feu que les religions, selon Ulrich, altèrent et finissent par éteindre, et ce feu attire son regard : c'est en lui qu'il voudrait vivre, sans passer

par la voie étroite d'une piété qu'il n'accepte pas. A un moment donné, Ulrich déclare même qu'on ne peut aimer vraiment, peut-être, que Dieu et le monde, ce qui relève évidemment des deux voies de la mystique, l'extérieure et l'intérieure. Mais, en ce cas, quel rôle joua la majoresse, et quel rôle joue Agathe ? Ne sont-elles plus que des signes, des promesses, des appels ? Ulrich ne les désire-t-il pas ?

C'est bien là, sans doute, que l'élan de la recherche de Musil est freiné, c'est bien là qu'il s'arrête, comme tant d'autres avant lui, c'est bien là qu'il se heurte à l'*impossible*. S'il voulait vraiment entrer dans le Royaume, il faudrait qu'Agathe disparût à ses yeux, il faudrait qu'il renonçât non seulement à la posséder (ce que le jardin rend pensable), mais encore à la désirer. Or, la lumière dont il voit le monde baigné par instants, n'est-ce pas le désir qui l'a fait naître et se répandre ? Et l'extase de l'amour humain n'est-elle pas dans la scintillation du désir, mais un désir si puissant qu'il nous détourne de nous-même ?

***

(... Quand nous étions encore libres et sans soucis, cachés au reste du monde ; détachés pour une brève période des liens du temps, des travaux, des devoirs ; quand les jours n'étendaient pas encore sur les nuits l'ombre basse de la fatigue... : nous n'avons pas perdu la mémoire de ces moments. J'ai vu moi aussi la bien-aimée s'éveiller en même temps que le jour, au moment où les oiseaux semblaient emporter la lune dans leur course criarde jusque vers l'épaisseur des forêts. Je la voyais fardée comme une Colombine blanche et noire par l'incertaine clarté des vitres, émerger très lentement du songe et très lentement s'illuminer de bonheur ; ainsi dehors le feu devait courir sur les crêtes de la mer,

de la pointe des herbes sombres au miroir d'une rivière presque immobile, et les cerisiers, les aubépines paraître averse de grésil, écume des humides campagnes. Qui que vous soyez, puissances négatives à l'ouvrage dans le monde, et si haut que puisse sonner votre voix menaçante, vous ne me ferez pas oublier ce double éveil. Souvent, le jour, nous avions vu fuir les pluies dans les champs, voiler les toits et les forêts : qui donc aurait pu nous demander de ne pas aimer ces mouvements, cette animation, toutes ces portes que le vent, que la lumière nous ouvrait, sous prétexte que nous ne les verrions pas *toujours* ? Nous étions dans l'espace et dans le temps, mais nous n'en étions pas captifs : ils scintillaient, ils ne cessaient de scintiller diversement selon les heures, tantôt sur le miroir aveuglant de l'océan, tantôt plus faiblement dans la poussière ou dans les arbres, tantôt par les fêtes infiniment éloignées que semble célébrer la nuit. Je dis ici ce qui est ma seule certitude peut-être : que ce lieu doit être en dépit de tout loué, parce qu'en dépit de tout il existe, et parce que, s'il est une lumière meilleure, elle ne peut en être que la source et non la rivale. Je dis ceci encore que je crois non moins profondément : que si nous disons la vérité sur ce lieu, que si nous ne laissons pas nos fautes l'altérer et l'obscurcir, que si nous trouvons, à force de respect pour ce que nous voyons de lui, le moyen de le décrire, nous ne pouvons pas ne pas en faire apercevoir l'incompréhensibilité qui est promesse et sauvegarde.)

Mais cette scintillation serait-elle perdue ? La vision que nous ont donnée le bonheur de la découverte, l'oubli de soi dans la découverte d'une sœur qui est en même temps un ami et une femme, faut-il que le même mouvement du temps qui la fit si précieuse la fasse maintenant caduque ? Ulrich ne cesse de le redire à Agathe : « La foi ne devrait jamais être vieille d'une heure. » Le feu qui fut à l'origine des religions s'enveloppe

bientôt de fumées, et l'esprit religieux, qui d'abord en fut consumé, ne se préoccupe plus ensuite que d'en préserver la flamme avec avarice et prudence : jusqu'à ce qu'elle finisse en cendres. La poésie flamboie un instant, puis un autre instant, et entre ces deux instants il semble qu'il n'y ait pas de liens, seulement un désert. C'est pourquoi Ulrich suspecte la religion et critique la poésie ; ce feu apprivoisé et ces lueurs fugaces ne lui suffisent pas. Mais comment ferait-il pour aller au-delà ? Il voudrait marcher en homme de ce monde sur les voies de la sainteté (et même en voiture, dit-il) : mais comment pourrait-il tout avoir ?

Supposons même qu'il demeure, qu'il habite dans la scintillation du jardin, aux confins du Règne millénaire : il me semble qu'Agathe n'y peut subsister avec lui ; et, si elle disparaît, la lumière ne va-t-elle pas s'éteindre, ou au moins baisser progressivement jusqu'à s'éteindre ? Car on ne peut habiter dans le désir. Et s'ils font vraiment le « voyage au Paradis », ils verront qu'ils ne peuvent pas davantage habiter dans la possession. S'ils ne veulent pas accepter leur véritable demeure, qui est faite, ne fût-ce que provisoirement, d'espace et de temps, il faut qu'ils flambent et se tuent ; ou qu'ils se séparent, qu'ils se dépouillent même de leur désir, et qu'ils s'enfoncent seuls dans l'abîme solitaire où l'espace et le temps, peut-être, perdent toute réalité. Mais ils ne font, en fait, ni l'un ni l'autre ; et la recherche d'Ulrich recommence, comme délivrée de l'utopie merveilleuse qui la conduisit si loin. Où va-t-elle, dès lors ? Ce n'est pas énoncé aussi clairement que le reste, et seulement dans des notes qui esquissent ce qu'aurait pu être la conclusion du roman.

***

Ulrich, que l'échec de l'utopie de l' « autre état » n'a pas laissé longtemps désespéré, imagine, semble-

t-il, une dernière utopie, « la pire de toutes », dit-il, qu'il intitule l'utopie de la « mentalité inductive ». Comment devons-nous comprendre cette formule ? Elle est en tout cas plus humble et moins séduisante que l'utopie qui l'a précédée (de même que toute révolte a plus d'éclat que la soumission). Elle comporte de nombreux aspects selon qu'on l'examine du point de vue politique, social, moral, scientifique, etc., et je ne songe nullement à examiner ici chacun de ces aspects. Je parlerai seulement de celui qui touche à notre vie personnelle, à cette recherche que beaucoup d'entre nous ont en commun avec Ulrich, recherche d'une vie juste dans un monde délabré.



Oui, Ulrich s'est fait plus modeste ; et, à cette dernière utopie, peut-être se résigne-t-il plutôt qu'il ne l'embrasse. Il faudrait tout reprendre, dit-il, par le bas, partir des faits, avancer prudemment, méthodiquement, dans un monde ouvert. L'établissement d'une quelconque vérité *a priori* bouche les passages ; il vaut mieux quelques bonnes vraisemblances, l'usage, comme en science, des hypothèses de travail, le déblaiement des erreurs qu'il a pratiqué lui-même dans le roman si longuement. On peut concevoir qu'il s'agit là d'une acceptation comme provisoire des limites, le regard n'en demeurant pas moins dans l'attente de l'illimité. Peu de chose, somme toute, et que de détours il aura fallu pour en arriver là ! Mais ces détours furent si riches, ces erreurs si précieuses... Et l'homme d'aujourd'hui est encore si éloigné d'une telle attitude, quelque simple qu'elle soit !

Mais qu'en sera-t-il désormais de ce feu dans lequel Ulrich a souhaité de vivre et qu'il souffrait de voir étouffé, ou divisé en étincelles fugaces, fuyantes ?

N'allons-nous pas entrer dans la grisaille d'une attente indéfinie, dans la médiocrité, si proche de la mesure qu'on les confond souvent ?



Ici devrait peut-être commencer un tout autre roman, un roman qui peut-être n'a jamais été écrit, ou un livre qui ne pourrait pas être un roman tel qu'on l'entend d'ordinaire... Ici, peut-être, reprendrait tous ses droits une certaine poésie... Et tout un art de vivre, qui n'est pourtant pas sans exemples.

PHILIPPE JACCOTTET

MEURTRE A L'OBSERVATOIRE

Le combat durait déjà depuis deux ou trois minutes. Les tirs se succédaient ; l'adjudant, planté au milieu du terrain, attendait, se déhanchait, faisait un geste de lanceur de lasso, hurlait : « Feu ! » Et la batterie répondait d'une voix rageuse, grande bête obéissante et vociférante, à six têtes. L'odeur de la poudre se répandait peu à peu, âcre et familière. Les silhouettes des serveurs se levaient, se baissaient, gesticulaient. Dans les intervalles des tirs, on entendait la voix des batteries voisines. Personne ne faisait attention à Jean Faraud. Le lieutenant Picquot était sous la tente du commandement, il tenait d'une main l'écouteur de l'appareil qui le reliait au capitaine Hosanna, à l'Observatoire, de l'autre, l'écouteur du poste de radio qui lui servait à communiquer avec le lieutenant-colonel Trinquié, commandant l'artillerie divisionnaire : le fil coupé par la faute de Vyèdre n'avait pu encore être réparé. L'aspirant Théo vérifiait toujours les tirs ; il paraissait souffrir ; le capitaine ne l'aimait pas, dans le civil c'était un petit instituteur, on l'accusait de ne pas savoir assez de mathématiques, on sabotait son avancement, il était toujours aspirant, à la prochaine erreur c'était le Dépôt, un commandement ridicule à Saint-Germain — comme ce pouvait être, à la prochaine occasion, le galon d'or, la citation, les grades, les décorations, les honneurs. D'application, Théo plissait le front, remuait les lèvres. Parfois il jetait sur Picquot un regard interrogateur.

« Allô, mon capitaine ? criait Picquot au téléphone. — Oui, compris, espacer le feu, ménager les munitions... Déplacer le feu de cinquante mètres... en avant ? En arrière ?... Comment ? En arrière ? »

Silence sous la tente. Tout le monde comprenait ce que cela voulait dire.

« Oui, d'accord ! Théo, reculez le feu de cinquante mètres, en vitesse. A vos ordres, mon capitaine ! »

L'appareil radio grésillait : « Allô, ici Jacqueline 1, Jacqueline 1, flash, flash ! »

Le lieutenant Picquot écoutait. Tout le monde était immobile sous la tente, Jean pensait à l'avance ennemie, peut-être y aurait-il une trouée de chars, son mauvais rêve, peut-être les chars allaient-ils déboucher, grondants, tonnant dur, le feu aux gueules, comme dans un cauchemar, comme en 1940, sur l'Aisne. Et c'était alors la mort, ou la blessure, ou la captivité — les tortures peut-être. C'était drôle : Jean se sentait à la fois dur et mou, les muscles durcissaient, sauf ceux du visage. Il voyait le regard intéressé et calme de Picquot, le visage impassible de l'aspirant Théo, qui renversait sa règle à calculs comme un thermomètre et remuait les lèvres avec application.

« Allô, allô, mon capitaine, disait encore le lieutenant Picquot. — Oui. Comment ? Dax et... qui ? Poillot ? Tués ? »

Silence ; le caporal Osman blêmit, Poillot était son meilleur ami, ils avaient fait le désert libyen ensemble. Pauvres garçons. Demain, si tout allait bien, le camion du ravitaillement allait apporter leurs corps mutilés, maculés de sang, le maréchal des logis chef Amarillot sauterait à terre devant la tente sanitaire et dirait négligemment, avec un mélange de mépris et de pitié : « Alors, on va les foutre là, dans un coin ? »

Quelqu'un entra, dit tout bas, avec regret :

« Mon lieutenant, il n'y a plus de munitions.

— Plus du tout ?

— Encore quatre-vingts coups environ. »

Cela correspondait à dix minutes de tir.

« Mais je croyais que les Américains devaient nous en envoyer hier soir ? Ils ne sont pas arrivés ?

— Nous avançons trop vite, mon lieutenant, leurs camions ne suivent pas. Ou alors peut-être qu'ils se sont trompés de chemin. Il y a encore des obus de propagande.

— Combien ?

— Deux cent cinquante, mon lieutenant.

— Alternez les tirs réels et les tirs de propagande.

— Bien, mon lieutenant. »

Les obus de propagande ne pouvaient faire aucun mal aux Allemands, ni à personne; ils distribuaient, en explosant mollement, des proclamations d'Eisenhower. La batterie était déjà à demi neutralisée, dans quelques minutes elle allait l'être complètement, et l'ennemi n'aurait plus qu'à progresser : quelques chars Panthère, trapus, efficaces, et tout serait terminé, le lieutenant Picquot, Vyèdre, Amarillot, Théo, tous les autres, ne seraient plus que des débris sanglants, les auto-canons des épaves fumantes. Tout petit Apocalypse, qui ne serait même pas mentionné dans le communiqué quotidien. Seul Jean Faraud émergerait de tout cela vivant; mais peut-être aveugle, ou les tripes à l'air.

Le téléphone sonna de nouveau, paisible comme un chien d'appartement.

« Allô ? Oui, mon capitaine. Excusez-moi, je vous entends mal. Déplacer le feu de cinquante mètres ? En arrière ? A vos ordres, mon capitaine ! »

Il raccrocha, donna des ordres, hésita une seconde, puis cria :

« Dites aux servants de parer les mitrailleuses lourdes ! Les bazookas en batterie ! »

De nouveau, le téléphone :

« Oui, mon capitaine ! Quoi ? Encore cinquante mètres en arrière ? Bien ! »

A nouveau, le silence. Le lieutenant Picquot se leva, se tourna vers Jean :

« Faraud, prenez l'écoute. Je vais faire un tour du côté des chars. S'il y a urgence, vous me faites appeler. »

Quelqu'un entra, essoufflé :

« Mon lieutenant, pendant que le maréchal des logis Quatrin nettoyait son revolver, le coup est parti, Dordain est blessé au bras.

— Dégradez le maréchal des logis Quatrin. Il sera brigadier, ou je ne m'appelle pas Picquot ! Pour Dordain, la jeep sanitaire, en vitesse ! »

Picquot sortit. On entendait les chars vomir leur ration d'acier et de papier de propagande. Ça hurlait très vite : Pan ! pan ! pan ! pan ! Pan ! pan ! Puis il y avait un silence, et d'autres batteries reprenaient, en contrepoint, le même motif, le même rythme. On attendait les obus boches, les chars boches. Que faisaient-ils ? Normalement, il devrait y avoir une préparation d'artillerie, brève et mortelle, quelques tirs bien ajustés; puis devraient apparaître les chars, au sommet dénudé de la colline, devant la rangée des auto-canons de la 19e batterie ; ils devraient dégringoler, lentement, en tirant, dans un grand bruit de ferraille, tournoyer, lentement, sur place, piétiner les tentes, brûler ce qui resterait au lance-flammes, enfin avancer vers l'ouest. Alors devraient arriver les fantassins, les téléphonistes, les brancardiers. On retournerait les corps pour voir s'ils vivaient encore. Jean serait fait prisonnier. On lui ouvrirait le ventre, trois coups de couteau, en croix de Lorraine, puis on lui enfoncerait son insigne de la France libre dans la coupure. Puis quelqu'un aurait pitié de lui, on l'emmènerait à l'arrière, pour le recoudre, le soigner, le guérir. Jean serra dans sa poche son revolver d'ordonnance, il n'avait pas le temps de faire une grimace.

Le téléphone grésilla faiblement : les accus commençaient à s'épuiser. Jean prit l'écouteur.

« Mon capitaine ? »

Il n'entendait presque rien.

« Mon capitaine ?

— Cra-cra-gra-gra. Gra. Gra.

— Mon capitaine, ici Faraud. Faut-il appeler le lieutenant ?

— Gra. Cra. Gra-cra, gra-cra, cra-gra.

— Comment ? Je vous entends mal, mon capitaine. Parlez plus haut ! Faut-il reculer le tir ?

— Gra. Gra. Gra. Gra. Cra-cra-cra-cra.

— Comment, mon capitaine ? Je vous entends très mal. »

On commençait à s'impatienter sous la tente. Quelqu'un dit, à haute et intelligible voix : « Ce con de Faraud. »

« Mon capitaine ! Mon capitaine ! Parlez plus fort ! J'entends très mal ! Faut-il reculer le tir ?

— Cra ! cra ! Gra ! Appelez quelqu'un de moins cra ! cra ! Gra ! Gra !

— Allô, allô ! » Faraud sentait des sueurs froides lui couler dans le dos : sa réputation était en train de sombrer, définitivement, pour toujours ; demain, s'il est encore vivant, ce sera Saint-Germain et la honte.

« Cra ! cra ! quante mètres ! gra-gra-gra-gra-gra, disait une voix excitée au bout du fil. Vite ! vite !

— Capitaine ? Mon capitaine ? hurlait Faraud extrêmement intéressé et confus. Cinquante mètres en arrière ? En arrière ? Ou en avant ? Vous vous repliez ?

— Appelez le lieutenant, en vitesse, cria quelqu'un. Mais personne ne bougea.

— ... quante mètres cra-cra cinquante mètres cra-gra, disait la voix excitée.

— Mon capitaine ! mon capitaine ! Utilisez la radio ! Le téléphone ne marche pas ! Vyèdre passera en conseil

de guerre, criait Jean, écrasé par la honte. Mais, bon Dieu... »

Soudain le grésillement cessa. La voix calme, un peu moqueuse, du capitaine, dit :

— Avancez le feu de cinquante mètres. Avancez le feu de cinquante mètres. Compris ?

— Avancez le feu, cria Faraud. Avancez le feu ! »

Quelqu'un ricana : « Les boches, qu'est-ce qu'ils ont pris ! » Le lieutenant Picquot était à côté de lui, lui arrachait l'écouteur.

« Allô, allô ! A vos ordres. Le feu est avancé de cinquante mètres. »

Dans la pénombre, il y eut quelques vagues sourires. Jean pensa qu'il sortait d'un cauchemar. Il se dit avec désespoir presque : « Je ne serai donc jamais blessé. Une décoration de moins. Quelle connerie. » Quelqu'un disait : « Pauvre Poillot. Quelle déveine. A cinq minutes de la victoire. » La voix était désespérée, elle avait un accent nord-africain, ce devait être le brigadier Amar, son meilleur ami... « A trois jours de la permission, continuait la voix arabe, comme une litanie. Ses parents l'attendent. Ils ne s'en remettront jamais. — T'as qu'à leur écrire qu'il fait la noce à Paris au lieu de passer sa perme dans leur cambrousse, grommela quelqu'un. Ils comprendront qu'au bout de six mois. »

De nouveau, silence. Faraud était délivré, honteux, désespéré : il avait raté une décoration, et il ne fallait pas le dire, il avait perdu son prestige, mais il ne fallait pas le dire, peut-être les copains auront-ils pitié, lui pardonneront-ils, feront-ils semblant de ne pas savoir. Le lieutenant Picquot, toujours à l'écoute, dit :

« Avancez le feu de cinquante mètres, bien. Mais cela fait cent mètres en tout, mon capitaine. Oui, compris, à vos ordres. » A ce moment un radio arriva, ravi et goguenard : les radios méprisaient les téléphonistes. « Mon lieutenant, un message du colonel Trinquié. »

Le lieutenant sauta sur l'écouteur, agita la manivelle avec fureur.

« Allô, mon capitaine ? Ordre du lieutenant-colonel : cessez le feu immédiatement, être prêt à faire mouvement avant une heure. Allô ? L'attaque est enrayée ? L'ennemi recule ? Pertes ? Bien, mon capitaine, je vous attends. »

Une sorte de liesse admirative planait sur tous les visages. Et le brigadier Amar continuait à murmurer, comme dans une prière : « Poillot, pauvre garçon. »

« Allô, oui ? Remplacer Dax et Poillot ? Je propose le maréchal des logis Jean Faraud et... tenez, Quatrin, que je viens de dégrader, sous votre couvert naturellement. A blessé involontairement un camarade en nettoyant son arme. Non, pas Quatrin, vous ne voulez pas de lui ? Brigadier-chef et dix jours de prison en arrivant au repos ? Bien, mon capitaine. Alors je vous expédie Faraud ? Autre chose : je viens d'apprendre que... »

Faraud sortit, le sourire aux lèvres, après avoir serré quelques mains. L'observatoire : parfait, ça. C'était le lieu des décorations et des blessures. C'était le premier rang, la loge d'orchestre, la citation assurée, le respect, l'admiration et le silence. C'était aussi le casse-pipe, les cadavres, le corps à corps, le revolver inutile braqué sur l'équipage d'un char. Il fallait être calme, se préparer à la nuit de noces avec la guerre, se préparer au pire et au meilleur. Tiens ! Bruit de moteur, là, à droite. Jean tourna la tête : un tout minuscule avion d'observation, trapu, lent comme une bicyclette, bruyant comme un jouet. Il le connaissait, le reconnaissait, c'était un ami, un héros : le Piper-Cub de l'observation aérienne. Le groupement Massu en avait deux. Lequel est-ce ? Celui du lieutenant de Paschally ou celui du lieutenant Wurtz ? Les servants couraient autour de lui, l'aspirant était sorti de la tente, il hurlait :

« Vite ! Enlevez-moi ces fils qui traînent ! Ils vont atterrir ! » Puis, avec une sorte de désespoir :

« Ce fil-là, vous voyez, là, devant la tente ? Si vous ne l'enlevez pas, ils sont tous morts ! »

Apercevant Faraud, il lui dit :

« Alors, Faraud. Vous allez monter à l'observatoire. Vous allez retrouver le brigadier Veylle. A Cherchell, c'était votre grand ami, je crois ?

— Pas tellement, mon lieutenant, dit Faraud. Mais j'ai toujours rêvé d'aller à l'observatoire. Là au moins on peut être utile, faire quelque chose. »

L'aspirant courait entre les tentes, en donnant de grands coups de pied dans les fils téléphoniques, et Faraud eut le temps de penser : « Le pauvre Vyèdre va être au désespoir. » Mais déjà le ronflement du moteur couvrait ses pensées, il y avait un grand mouvement au milieu de l'emplacement, quelque chose d'oblique et de frissonnant atterrissait, dont l'hélice, après quelques tours hésitants, s'arrêtait, s'immobilisait, pendait en drapeau.

« C'est le nôtre », dit quelqu'un d'un air interrogateur.

Déjà la portière s'ouvrait dans le flanc gauche de l'observateur. Le calot ! Il a tout de suite frappé Jean Faraud : c'était un calot vert foncé, américain. « Tiens, pas de casque, pensa-t-il. Qu'est-ce que c'est que cet Amerloque. » Mais c'était le lieutenant de Paschally, qui aimait à se singulariser, à se faire remarquer. Il sauta à terre, la batterie, qui avait cessé de tirer, monta, descendit, se mit à courir, tourbillonna, quelqu'un criait en courant :

« A vos rangs, fixe ! »

Derrière le lieutenant de Paschally, un autre uniforme apparaissait, un autre calot, français celui-là : Faraud reconnut, presque aussitôt, le général Leclerc.

Et en même temps on entendit le bruit lourd d'un lointain et sourd bombardement aérien.

***

« Alors ? Et le général Leclerc ? » demanda Veylle à Jean Faraud. Le soir était tombé, et ils étaient assis tous les deux au bord du trou creusé par les hommes du génie, qui abritait leurs instruments d'observation.

« Oh ! tu sais, je l'ai vu une minute à peine », dit Faraud, modestement, d'un air froid ; il avait remarqué qu'il ne fallait jamais prendre des airs supérieurs avec ses égaux, cela les rendait capables de réactions qui, tout en étant à retardement, n'en étaient pas moins douloureuses. « Il demanda à voir le plan de feux, félicita le lieutenant, engueula quelqu'un — mais pour la forme, je crois — et repartit d'un pas décidé, après avoir regardé la carte avec un général américain arrivé entre temps en jeep.

— Ça devait être un artilleur, dit Veylle, pensivement. Nous n'avions pas assez d'artillerie. Les Amerloques nous avaient prêté deux groupes.

— On se demande pourquoi les Amerloques prennent tant de précautions. Les Allemands sont foutus, de toute façon. C'est peut-être pour expérimenter des armes qu'ils emploieront à fond plus tard, contre le Japon peut-être... »

A ce moment, le téléphone sonna, et Veylle descendit dans le trou. Faraud pensa qu'il s'agissait d'une prise de contact de routine. Mais ça se prolongeait. Alors il se leva, partit faire quelques pas. La forêt automnale était paisible et déserte : pas un écureuil, pas un oiseau, pas un insecte ; des nuages rouges, déchirés, à l'ouest. Il ferait beau demain, l'aviation pourrait donner, c'était sans aucun doute l'avance définitive, la victoire, puis, bientôt, le retour. « Je vais bientôt retourner à mes chères études », pensa Faraud avec une satisfaction mêlée de regret. Livres, livres. Existence pauvre, passionnante — jeune — pour aboutir à quoi ? A un poste en province ?

A une chaire de Fac — dans le meilleur des cas, et après combien d'années ? « Et si je restais dans l'armée ? »pensa-t-il. Après l'Allemagne, il y aura le Japon. Après, l'occupation... le service aux colonies. Lui immortel, et jeune, il verrait encore tant de choses, coucherait avec tant de femmes, blondes, noires, cuivre, chocolat, jaune citron, jaune-olive, seins ronds, seins flasques, seins pointus, seins pomme, seins poire... Il serait — engagé volontaire — bientôt officier, bel uniforme, prestige, et tout.

Lorsqu'il revint vers le trou de l'observatoire, Veylle n'avait pas encore fini de téléphoner. Il remonta bientôt, le visage plus pâle que d'habitude et presque décomposé.

« Mauvaise nouvelle ? » s'enquit Jean, poliment : il fallait être poli avec les intellectuels, à la longue cela rendait.

« Mauvaise nouvelle ? Où tu te crois, mon vieux ? A l'arrière, le cul au chaud ? Ici, il n'y a pas de mauvaises nouvelles. On vit : bonne nouvelle. On est tué : mauvaise nouvelle. Tu vois, je ne suis pas mort.

— Pourtant, tu as l'air un peu... inquiet.

— Non, ce n'est pas ça. Je vais te dire... »

Veylle fit une pause, puis acheva, avec effort :

« Le lieutenant de Paschally est nommé temporairement à l'observatoire, en remplacement du capitaine, qui a été blessé.

— Blessé ? Mais il est parti il y a deux heures pour le P. C. !

— Oui, il a été blessé à la colonne vertébrale en traversant le ruisseau, il est passé sur une poutre au lieu de traverser à gué comme toujours, et la poutre était piégée. Le capitaine Hosanna est foutu, il en a pour quelques heures.

— Merde !

— C'est exactement comme tu dis. Et ce qu'il y a d'*effarant*, d'*effarant*, mon vieux, c'est qu'il est remplacé par Paschally ! Un aviateur parmi les artilleurs, tu

vois ça ! Un as comme lui parmi les pauvres types de rampants !

— Et alors ? Serais-tu jaloux ? »

Il y eut un silence, qui se prolongea. Tout était paisible. Veylle s'avisa de jeter un coup d'œil à ses binoculaires, sauta lourdement dans le trou, remua des appareils, remonta.

« Tu vois, dit-il d'une voix posée, calme, comme s'il commençait un exposé à des camarades de la Fac. Je ne sais pas pourquoi je te dis ça, je ne te connais pas beaucoup ; mais tu es sympathique, et puis nous avons été étudiants tous les deux. Ça rapproche. »

Il y eut encore un petit silence, et une petite étoile brilla dans un ciel devenu profond et transparent, comme une pierre lumineuse et bleue. Tout était grave, simple, tout respirait une étrange, une profonde paix.

« Tu vois, le lieutenant de Paschally a toutes les qualités. Il est courageux, héroïque, il est compétent, il est jeune, il sera colonel avant la fin de la guerre, officier de la Légion d'honneur, et tout. Le lieutenant de Paschally est un héros. Pourtant, le lieutenant de Paschally est, après les Allemands, l'homme du monde que je hais le plus. Je considère Paschally comme mon ennemi personnel. A la guerre, c'est grave. »

Jean Faraud réprima, non sans peine, un sourire. Ça ne marchait jamais droit, les hommes. Ça marchait d'abord comme une mécanique, des jours entiers, des semaines. Puis une sorte de déclic, et les voilà en panne. Ainsi, le brigadier Veylle est *en panne* ! Cela devenait amusant. Tiens ! écoutons un peu. Pauvre Veylle, tu auras beau te donner des airs : tu ne seras jamais un homme. Tout juste un moteur. Une chose. Voyons s'il y aura moyen de le tirer de là, de cette panne — ou bien si le moteur est foutu pour de bon. Ah ! Et tu crois sans doute que tu existes ? Allons ! Veylle, tu es comme les

autres, exactement : tu n'as pas plus d'existence que sur ma main.

« Mais, mon petit Veylle, pourquoi ? Qu'est-ce qu'il t'a fait, le lieutenant de Paschally ? Et d'abord, tu le vois si rarement...

— Oui, je le vois rarement — depuis qu'il est ici. Seulement, vois-tu, avant, *avant*... »

Il y avait quelque chose de douloureux dans ce mot, une sorte de désespoir. Et en même temps le front de Veylle se plissa. La mécanique Veylle jouait au désespoir. Ha-ha ! Voyons donc ce qui peut justifier cette illusion, ce mirage de désespoir. On peut apprendre beaucoup sur ces mécaniques en les observant bien, en leur parlant.

« Avant, j'étais à Bordeaux. Toute ma famille est de Bordeaux. C'est là que je faisais mes études, à la Fac de droit. Je voulais être docteur en droit, puis entrer chez un industriel de mes amis, qui avait une grosse usine de moteurs. J'avais des chances d'être, à la longue, tu comprends, son avocat-conseil.

— Et alors ?

— Eh bien, il y avait à Bordeaux une section très active du parti de Marquet — tu sais, le socialiste d'avant-guerre, de ceux qui font de si admirables fascistes...

— Et alors ?

— Alors, Paschally en était. Je le connaissais bien, allez. Il était à la Fac avec moi. En troisième année quand j'étais en première. Très brillant, très actif. Un jour, on s'est colleté en sortant de la Fac. Il gueulait : Métèques à mort ! Juifs en Pologne !

— Mais tu n'es pas un métèque, que je sache ! Qu'est-ce que ça pouvait bien te foutre ?

— Mon père est de vieille souche marrane, il est français depuis des siècles (tiens ! curieuse formule, pensa Faraud). Mais ma mère était une Juive roumaine...

Elle est venue en France en 1905, après les grands pogromes de Bessarabie... »

Quel emmerdeur, ce Veylle. Qu'est-ce que ça peut me foutre, leurs pogromes. Enfin ! Soyons polis. Ça deviendra peut-être plus amusant, à la longue.

« Ma mère me racontait des scènes qu'elle avait vues, cachée derrière un double mur, à travers un trou... elle ne pouvait pas s'empêcher de regarder... c'était exactement comme les Anglais en Amérique, au XVIIe siècle... elle avait onze ans, et on découpait ses parents en tranches, tout vivants, avec un couteau de cuisine, à quelques centimètres d'elle. Tu comprends, ça l'a rendue un peu folle. Elle a échappé au massacre, on ne sait pas trop comment. Mais il lui en est resté quelque chose, parfois elle tombait dans une sorte de transe, alors elle se mettait à raconter tout ça, en roumain...

— Mais tu ne sais pas le roumain.

— Je l'ai appris... pour comprendre ce que ma mère disait. »

Il y eut un petit silence, puis Veylle reprit :

« Donc, quand on gueule « mort aux Juifs », ça me fait quelque chose. Tu ne peux pas t'imaginer comme j'ai été heureux quand j'ai vu que je pouvais partir, m'engager, foutre une bonne raclée à ces salauds, à ces salauds de boches. J'étudiais mon manuel de gradé, et c'était comme si je leur tapais sur la gueule, comme si je leur enfonçais mes ongles dans leur sale gosier en train de hurler *Heil Hitler !*

— Écoute, Veylle... Tu es un garçon intelligent...

— Oui, bien sûr, et je m'en foutrais... Seulement, voilà — peut-être ne le sais-tu pas — je suis catholique.

— Catholique... Tu t'es donc converti ?

— Je suis catholique. Mais surtout, tu comprends, je crois en Christ. Je dirais même que je ne crois pas *tellement* en Dieu — je crois en Jésus-Christ. Dieu : c'est banal. Presque toutes les religions croient en Dieu. Mais

aucune religion n'a Jésus-Christ. C'est unique, c'est extraordinaire, c'est... divin. Il n'y a rien de plus beau, de plus noble, de plus extraordinaire au monde que le Christ, que le message du Christ. J'ai lu l'Évangile, un jour... tu comprends, cela a suffi. Tu es catholique ou protestant ?

— Protestant, dit Jean. Et après ?

— Après ? Eh bien, moi, je prends au sérieux la morale de l'Évangile. Les bondieuseries, je les laisse aux autres, l'immortalité de l'âme, tu parles si on en a besoin, on est déjà assez malheureux comme ça, la toute-puissance, l'élection, la grâce, tout ce mic-mac. Ce qui me touche, c'est l'amour. La charité. Aime ton prochain comme un frère. Pardonne les offenses. Tends la joue gauche. L'amour. Aimer les hommes, tous les hommes, tout comprendre, tout pardonner, sourire, absoudre, mourir pour autrui... offrir sa vie, toutes ses pensées, penser aux autres, toujours... partout... »

Il y eut encore un silence ; Faraud réfléchissait ; tout de même, ces mécaniques... Les Juifs sont encore plus amusants que les autres, ils se prennent plus au sérieux, chacun, passant à travers un épais rideau de haine et d'injures, en conclut infailliblement, tôt ou tard, qu'il est un personnage, une exception, une manière de héros. Drôles comme les machines à perforer, drôles comme les horloges électriques, drôles comme une grue mécanique — et presque toujours, avec ça, *en panne*.

« Et alors ?

— Oui. Figure-toi, les boches arrivent à Bordeaux. Commissariat, recensement, tout le bazar. Et Paschally, pendant ce temps, se pavane, il travaille avec Marquet, avec Déat, toujours très actif, il pond des articles, il se met à la tête d'un mouvement d'étudiants... très populaire, tu comprends, sportif, champion de France ou quelque chose comme ça... bref, parfaitement odieux. Je grinçais des dents.

— Mais tu ne crois pas, dit soudain Jean Faraud, tu ne crois pas qu'il est imprudent de hurler comme ça, face aux lignes allemandes ? Qu'est-ce qui prouve qu'ils ne vont pas nous envoyer une patrouille qui nous zigouille proprement tous les deux ? Si on redescendait dans le trou ?

— Penses-tu, dit Veylle, brusquement dégrisé. Le génie a posé des mines ce matin. D'ailleurs, il y a encore de l'infanterie devant nous. Et les boches ont pris une telle raclée... A l'heure qu'il est, ils doivent être en train de se replier. Alors, écoute... Nous avons eu une descente de la milice... Ils sont venus un beau matin, vers six heures... Il ont frappé mon père, ma mère, ils les ont emmenés... je ne les ai jamais revus... Ma sœur et moi, nous avons été mis à l'écart, dans une petite chambre. Ils ont déshabillé ma sœur, ils l'ont proprement violée, tous les quatre...

— Violée ? Ah !... et toi ?

— J'ai essayé de la défendre, ils m'ont mis tout de suite knock-out. Elle criait ! Je suis sûr qu'on entendait ses cris dans la rue... Ils ont voulu lui crever les yeux... « Baise-la, me disaient-ils, ou on lui crève les yeux... » Elle avait peur, elle était comme folle... « Prends-moi, « disait-elle, mon petit Pierre, prends-moi... qu'est-ce que « ça peut faire, de toute façon, nous serons morts dans « quelques jours... Au moins, je mourrai les yeux ouverts, « je pourrai penser à mes parents, à toi, à Georges... « Prends-moi, je t'aime, fais tout ce que tu veux, mais « laisse-moi mes yeux... » Ah ! Faraud, Faraud... Je me rappellerai toujours ses cris...

— Et alors...

— Oh ! ne me demande pas de détails, je t'en prie. Ils nous ont encore séparés, puis j'ai été mis dans un train, j'ai cassé la vitre des lavabos, j'ai sauté, j'ai été blessé à la tête, ramassé par un paysan, soigné dans la Résistance, on m'a aidé à traverser la frontière espa-

gnole. Voilà tout. Je n'ai jamais eu de nouvelles de mes parents, ni de ma sœur.

— Bon. Mais Paschally, qu'est-ce qu'il vient...

— Eh bien, en descendant l'escalier, menottes aux mains, comme un criminel, tu sais qui je rencontre sur le pas de ma porte ? Paschally, mon vieux... il fumait près du camion de la milice... il bavardait avec le chauffeur en uniforme bleu de la milice ; il riait. *Il riait*, mon vieux ! On venait de violer ma sœur, je m'en allais vers la mort, mon père, ma mère étaient emmenés en Allemagne, j'avais des menottes aux mains, j'avais dans les oreilles les cris horribles de ma sœur, et ce type-là, ton Paschally, il attendait en bas, fumant, riant paisiblement... Je suis né israélite, mais je suis chrétien, j'aime Jésus-Christ, j'aime autrui comme mon frère, et je ne puis supporter qu'on traîne ainsi dans la boue mes convictions, ma religion, ma foi, mon amour de Dieu ! Les miliciens ne sont pas des criminels; ce sont des sacrilèges, des profanateurs de ma foi, de mon Église, celle de Jésus-Christ; je sais comment plusieurs d'entre eux sont morts, comment les femmes leur coupaient le sexe avec un tesson de bouteille ; eh bien, si j'avais eu la chance d'être là, j'aurais été avec elles ! Et j'aurais craché dans leur bouche qui gueulait !

— Fumiste ! dit Jean, avec un aimable sourire.

— C'est possible, dit Veylle d'un air sombre. Mais, pour ce qui regarde Paschally, *il doit mourir.* »



Le ciel était tout à fait mort, maintenant; il n'y avait plus une goutte de sang à l'orient, tout était muet, triste, dépoétisé. Jean frissonna ; une petite brise d'automne souffla dans son visage, et les feuilles de la forêt, derrière lui, élevèrent une longue et bruissante plainte, une longue et unanime plainte qui semblait ne devoir jamais

finir. Faraud pensa à la journée qu'il venait de vivre : le départ, la mise en batterie, l'attaque allemande, l'arrivée du général Leclerc, l'observatoire, cette longue et étrange conversation avec Veylle, et maintenant cette mort qui menaçait, qui se dessinait autour de lui, et qui allait frapper au cœur un de ses camarades de combat, un officier français, un héros qui était en train de donner sa vie pour la France. Pirouettes. Pirouettes, marionnettes. Gesticulations imprévisibles, imprévues, au demeurant sans grand intérêt. Voilà bien trois mois que tu n'as pas couché avec une femme, mon Veylle, mon brave Veylle, tu as besoin d'une permission, et d'aller au bordel, ta mécanique est en train d'être grippée, tu es en panne, tu fais pouf-pouf-pouf, comme un moteur froid. Quant à ta sœur, d'abord elle n'existe pas, ensuite elle n'a jamais existé ; et on ne l'a jamais violée, d'abord on ne viole pas une femme, ou bien elles sont consentantes, et alors ce n'est pas un viol, ou bien elles ne veulent pas, et alors tu peux toujours essayer, à moins d'une piqûre... N'empêche qu'aujourd'hui tu t'es surpassé, mon petit Veylle, tu t'es montré supérieurement amusant, bien plus qu'à l'ordinaire, tu n'es pas bête, loin de là, tu sais parler, tu es beau, tu dois plaire aux femmes, aux jeunes filles, ça a dû te faire plaisir de coucher avec ta sœur, hein ? Et puis, tu ne tueras jamais Paschally, t'es bien trop con, comme tous ceux de votre race, vous ne savez que souffrir, pleurer, avoir peur... Et enfin, ce n'était pas, probablement, Paschally, on a dû faire une enquête avant de l'accepter, s'il est ici, à la Division, c'est qu'il n'est pas plus milicien que mon cul... Tu as dû avoir la berlue, mon vieux... Comme c'est joliment agencé, sa petite histoire, heureusement que ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai, vous n'existez pas... Moi seul... à la fois un homme et une espèce de dieu... N'empêche que j'aurais voulu voir ça, assister à ce viol, sa sœur doit être morte maintenant... elle a dû souffrir... enfin, ce qui

leur tient lieu de souffrance... C'est drôle, philosophe... philosophe en herbe... Elle aurait pu être ma camarade à la Sorbonne... ou mon élève, à Bordeaux, si j'y étais nommé assez vite pour la cueillir à dix-huit ans...

On entendit le ronflement d'un moteur dans le ciel, puis, des lignes allemandes, à environ cinq ou six kilomètres devant eux, s'éleva une immense gerbe de balles traçantes : balles rouges, balles bleues, balles vertes, fusant, inclinant leurs corolles multicolores, cherchant, très haut dans le ciel, l'avion, l'aviateur, le vol majestueux et céleste de la liberté. Toutes ces balles haineuses. Toutes ces croix de Lorraine incisées au canif. Toutes ces femmes suppliciées. Toute cette insolence boche, cette cruauté boche, cette arrogance boche, cette insensibilité, cette inhumanité boches.

Or, à ce moment, Faraud perçut, distinctement, un appel. C'était un appel qu'il connaissait bien, et il savait, d'expérience, qu'il était irrésistible. Faraud, Faraud, lui disait une douce et grave voix. Est-ce que tu te souviens ? Te souvient-il de ta plus belle expérience ? Est-ce que tu crois en moi ? Ou bien crois-tu à la justice transcendante, à la justice supérieure ? Allons, Faraud, te voilà réveillé. Tu sais, maintenant. Il n'y a pas de miracles.

« Accordé », pensa Faraud, rapidement.

« Veylle, dit-il, Veylle, écoute. Comment vas-tu t'y prendre pour tuer Paschally ? Tu sais, j'ai été dans la Résistance. Comme toi. »



Le lieutenant de Paschally n'aimait pas la guerre.

Il aimait les femmes, les voitures et le tennis. Le tennis surtout. Il en eut la révélation un soir, au cinéma : des silhouettes brillantes, blanches et bleues comme la nuit, dansaient autour d'un filet immobile, sous la flamme du projecteur, tissant, léger comme le souvenir,

un réseau de balles orange, rapides et imprévues comme la pensée. Sur la plage, quelques semaines plus tard, il vit des personnages assez falots s'affairer dans un court lisse et rouge comme la lèvre peinte d'une femme déshabillée. C'était piteux, pitoyable : ils étaient gauches comme des crabes, passaient leur temps à discuter, à chercher les balles dans la rue où poussaient la fougère et l'herbe. Jean-Claude, payant d'audace, entra, demanda à l'un des joueurs sa raquette, lança une balle en l'air, raya l'air d'un service impeccable, essayant honnêtement de faire comme les demi-dieux qu'il avait vus au cinéma. Il y eut un silence incrédule, puis un monsieur prit Jean-Claude par la main, le conduisit au court voisin et dit, en s'inclinant : « Messieurs, je vous présente un as qui vous battra à plate couture aujourd'hui, qui gagnera le tournoi demain, qui, l'an prochain, sera en tête de la seconde série, et dans deux ans champion de France. » Il ne se trompait pas de beaucoup : Jean-Claude fut bien champion de France à seize ans, mais en double-mixte.

A partir de ce service, rapide, lifté, dans le coin du carré, la vie du petit Paschally changea ; mieux, commença. Elle se partageait en deux, comme un court : côté jour, côté nuit. Le jour, Jean-Claude s'entraînait, prenait des leçons, faisait de la culture physique, s'amusait à rattraper des balles absurdes, au filet, à quinze mètres derrière la ligne du fond, lobait, liftait, perfectionnait, indéfiniment, son revers, se demandant parfois s'il n'adopterait pas le style bimane, avec zéro revers et deux coups droits. Le jour, il bavardait avec des copains, flirtait avec les joueuses, étudiait dans *L'Auto* les *performances* de ses futurs adversaires, établissait son calendrier national, puis, très vite, international, divinisait Von Kramm, Drobny, les Américains surtout, qui firent du tennis majestueux et élégant des Français un jeu athlétique, désespéré et passionnant comme un

duel au barillet. Le jour, une ou deux heures, il travaillait avec deux professeurs particuliers : on lui fit jurer de passer les baccalauréats à dix-huit ans, comme tout le monde. Puis venait le soir, la nuit tombait. Tout était différent. Au cinéma, à ses petites amies, il disait honnêtement qu'il ne les épouserait pas ; elles s'accrochaient toujours, un peu pour la forme, avant de disparaître, avant de lui envoyer un faire-part de mariage, où le nom du fiancé était encadré, confidentiellement et amoureusement, de noir. Ses baisers, longs à couper le souffle, soulevaient quelquefois des protestations ; alors, avec sa partenaire, il changeait de place, ou bien il sortait. Les films ne l'intéressaient jamais. Il aimait les boîtes de nuit, parce que l'aube était grise ; en raccompagnant son amie, il regardait alternativement le ciel de cristal fumé, puis les lèvres de sa belle, et en embrassant la bouche très rouge il lui semblait embrasser le ciel gris. Il aimait les piscines, la nuit, où des corps minces, aux seins et au sexe cachés sous un étincellement de pierres et de feu, plongeaient, où les femmes plongeaient comme un poignard dans son cœur, où d'énormes gerbes d'étincelles argentées fusaient comme des geysers de désir ou le faisaient défaillir de tendresse. Jean-Claude était un tendre. Il élevait, dans un coin de sa chambre, un cactus malade, qu'un de ses amis avait voulu jeter. Il se levait avant l'aube pour le regarder dormir, pour lui donner, avec un compte-gouttes, les trente gouttes d'eau dont le nain paralysé avait besoin pour ne pas mourir. Il aimait aussi les papillons, il en avait plus de six cents, soigneusement piqués, et qu'il tuait scientifiquement, rapidement, sans les faire souffrir. La nuit, Jean-Claude était svelte, spirituel et brutal, sans cesser d'être tendre. Ses parents lui donnaient tout, même l'argent, ne lui défendant que le vice solitaire et les maladies vénériennes, à grands coups de brochures pleines de mauvais style et de bonne volonté.

La nuit, Jean-Claude faisait quelquefois de la politique, souvent l'amour, parfois de la vitesse. Le jour, c'était différent : il fallait s'entraîner, jouer, gagner ; gagner surtout ; tout le monde lui disait qu'il était plein de talent, que les jeunes avaient les yeux fixés sur lui, que le prestige de la France dans le monde était en équilibre sur la balle vertigineuse, lancée comme une fusée, et qu'il allait frapper.

Pourquoi la France libre, pourquoi l'Angleterre, pourquoi le Division Leclerc ? Il aurait pu rester tranquillement chez soi, à Bordeaux ou à Paris, terminer sa licence. Mais il vénérait son pays, détestait les étrangers, même ceux qui l'aidaient à en débarrasser la France, et puis il aimait les grands tournois, les grands festivals sportifs. Plusieurs de ses amis politiques s'étaient engagés dans la Légion des Volontaires Français. Il partit en Angleterre lorsqu'il sut que les Américains avaient débarqué en Afrique du Nord. Un tournoi géant allait avoir lieu, et il valait mieux s'apparier avec un champion plutôt qu'avec un toquard. La paire Paschally-Amérique pouvait gagner. La paire Paschally-Allemagne — comme, un peu plus tôt, le couple Paschally-Empire Britannique — était condamnée à perdre. En sport, comme en amour, Paschally n'aimait pas perdre.

Depuis le débarquement en Normandie, Paschally faisait du bon travail. Il était à la fois la balle et le joueur. Chaque décollage était un service. Chaque vol d'observation était un lob énorme. Chaque poursuite boche était un échange de balles au filet, où les deux partenaires jouent le sort de la partie à l'extrême limite de leur adresse. Et chaque tir des mitrailleuses D. C. A. était comme une énorme et joyeuse salve d'applaudissements.

***

La jeep de la 16e batterie, qui était venue le chercher au P. C. du groupement Massu, l'abandonna à environ cinquante mètres de l'observatoire. On lui indiqua, patiemment, le chemin qu'il avait déjà repéré sur la carte. Il y eut des mains levées et abaissées, des sourires brefs et virils. « A bientôt. A bientôt. Pense à moi en permission. Je penserai à toi en permission. Tu ne devais pas te marier ? Peut-être, rien ne presse. Bonne chance, vieux. Merci. »

Le lieutenant de Paschally traversa rapidement le taillis, déboucha sur la crête, hésita un moment. Personne n'était venu à sa rencontre. Un peu étrange. Peut-être l'infanterie, c'est comme ça, après tout — pour lui, infanterie, artillerie, chars, c'était tout un, la biffe. Ah! voilà quelqu'un. Galons ? Grade ? Maréchal des logis chef. Bien. Prendre un air protecteur, dévoué, les sous-offs, il paraît que dans l'artillerie ça a tout de même plus de valeur, ça connaît les mathématiques... tu parles...

« Je vous souhaite la bienvenue, lieutenant de Paschally », dit le maréchal des logis chef.

Tiens, bizarre. Pourquoi cet air à la fois solennel et ironique ? Me prennent-ils pour un poltron, un embusqué ? Solution : silence, prudence. On est au front. Demain peut-être nous crèverons ensemble. Sale petit intellectuel.

« C'est par ici, à gauche, à quelques mètres ; on vous attend, mon lieutenant, dit Jean Faraud très poliment. Vous allez rencontrer une connaissance, un pays. ».

On marcha en silence. Les arbres étaient hauts, majestueux, plus grands que d'habitude en cette heure d'attente et de nuit. Il faisait frais. La lune avait repris son vol immobile, elle dardait des rayons vifs et durs ; les ombres et l'argent, par terre, au milieu des feuilles mortes, s'étalaient ton sur ton, comme dans une immense

photographie agrandie, étalée à même le sol, et si belle qu'on n'osait poser ses semelles sur son grain géant et doux. Voici le trou. Tiens, j'ai déjà vu ce type-là quelque part. Comment ? Veylle ? Non, je ne me rappelle pas ce nom. De Bordeaux ? Tiens, tiens. Fac de Droit ? Pas la même année, en tout cas. Ça ne fait rien, je suis heureux de vous rencontrer ici. J'espère qu'on va faire du bon boulot, brigadier. Alors, les binoculaires, le téléphone... l'appareil radio — quelles fréquences pour la batterie, pour le groupement Massu, pour le colonel Trinquié ? Et les cartes d'État-major ? Bon, merci.

On organisa les tours de garde.

« Ah ! à propos... dites-moi, Veylle... Les Américains sont à combien de mètres à notre droite ? A deux cents ? Bien. Est-ce que vous savez l'anglais ? Vous pourriez vous expliquer avec eux, le cas échéant ? Parfait, ça. Vous êtes un type précieux, brigadier. Alors, vous me réveillerez à trois heures du matin. Je prévois une nuit calme. A la moindre urgence, bien entendu, un bon coup dans les côtes. Aussi en cas d'appel téléphonique. Et excusez-moi si je ronfle. Bonne nuit, maréchal des logis. Bonne nuit, Veylle.

— Mon lieutenant. »

Un peu plus tard : « Il n'a pas de chance, dit Veylle à Jean Faraud. Il devait partir en permission demain. Je veux dire, aujourd'hui, aujourd'hui, puisqu'il est minuit passé. Tu te rends compte ? En perme, à Paris... il allait se marier, paraît-il. Bonne nuit de noces, lieutenant de Paschally. Il paraît que vous vouliez coucher avec l'Allemagne, et qu'*il vous en resté une grande douceur*. Vous allez coucher avec la mort, lieutenant, très virginalement. Et vous aurez une belle permission. La grande permission. La permission ultime, celle dont on ne revient pas, la quille, pour l'éternité. Lieutenant de Paschally, je vous déclare *définitivement* libéré de vos obligations militaires. »

Tiens, il délire, pensa Jean. Heureusement que ça ne tire pas à conséquence, puisqu'il n'existe pas. Mais ce que ça va être drôle, tout à l'heure...

Veylle réveilla Paschally d'un coup de pied dans les côtes. Le lieutenant se leva d'un bond, avec un râle, les yeux un peu hagards : « Quoi ? Alerte? Les Allemands ? » La première chose qu'il remarqua, dans sa demi-conscience, fut la mitraillette *allemande* que Veylle tenait braquée sur lui.

« Alors ? Qu'est-ce qui vous prend ? Où avez-vous pêché cette mitraillette ? Qu'est-ce qui se passe ? Vous êtes fou ?

— Mon lieutenant, dit Veylle, plus lentement que d'habitude. Mon lieutenant, veuillez faire quelques pas avec nous dans la forêt. »

Faraud, très calme, avait sorti son pistolet d'ordonnance et s'amusait à coucher Paschally en joue, en fermant l'œil gauche.

« Comment ? Vous me donnez des ordres ? Mais ça vous coûtera cher ! Conseil de guerre ! Brigadier Veylle, je vous ordonne...

— Je suis le conseil de guerre, dit Veylle. Si vous ne sortez pas du trou, je vous abats comme un chien. Avec cette mitraillette allemande. »

Paschally haussa les épaules d'un air las. Il n'était pas encore tout à fait réveillé. Il s'arc-bouta et sauta hors du trou. Si seulement le téléphone pouvait sonner, se disait-il avec désespoir. Si seulement le téléphone sonnait. Je pourrais me réveiller. Ce cauchemar serait fini. Réveille-toi. Mais réveille-toi donc, Jean-Claude. C'est un mauvais rêve. Je vais me réveiller. Je vais me réveiller.

Il fit quelques pas en titubant un peu ; arrivé devant un grand arbre blanc, il s'arrêta. « Je n'irai pas plus loin, dit-il. Que me voulez-vous ? »

Veylle recula et leva le canon de sa mitraillette.

« Attends », dit brusquement Jean Faraud.

Il ne savait pas encore. Il voulait savoir.

— Attends, il faut que je le fouille. Il faut que je lui pose une question.

— Pourquoi ? »

Rapidement, Faraud fouilla les poches du battling-dress. Une lettre. Enveloppe violette, écriture de femme : *Monsieur le lieutenant de Paschally, aux armées, S. P. 34 789.*

« Lieutenant Paschally, une dernière question avant... avant ce que vous savez.

— Vous allez me réveiller ? dit Paschally, tournant laborieusement les yeux dans les orbites.

— Une question, mon lieutenant. Avez-vous jamais fait partie de la Résistance, dans la région bordelaise ?

— Résistance ? » Le lieutenant Paschally avait brusquement compris : non, ce n'était pas un rêve. Il ne se réveillerait pas. Jamais. Ce grand cauchemar, c'était la vérité, c'était la mort. « Résistance ? Non. Jamais. Je suis soldat, moi. Je ne suis pas un saboteur. Vive la France !

— Tu peux y aller, Veylle, dit Jean. C'est un milicien. »

Peut-être Veylle hésita-t-il un instant, un seul instant. Il est dur de tirer sur un uniforme français, sur un officier français. Peut-être invoqua-t-il, une dernière fois, Dieu, son Dieu, qui fut, comme lui, Juif avant d'être chrétien. Un instant — mais cela suffit pour que le lieutenant Paschally, qui s'était appuyé contre l'arbre, de toutes ses forces s'élançât en avant, culbutât Veylle, roulât avec lui par terre, parmi les feuilles humides et molles, en une furieuse et fraternelle mêlée. Jean entendit des jappements, des respirations haletantes. La mitraillette allemande, que Veylle avait perdue dès le début de la bagarre, gisait à quelques centi-

mètres ; il la ramassa machinalement, machinalement l'arma, la pointa sur les deux frères ennemis qui essayaient de s'étrangler, fous de rage et de peur. « Jean, criait Veylle, entre deux aboiements, Jean ! Au secours ! Tue-le ! Il est plus fort que moi ! Tue-le ! »

Une rafale. Une autre. Une troisième. Sans viser. Dans le tas.

Puis, silence.

C'était comme dans un rêve. Veylle était couché sur le dos, le ventre kaki, sombre dans la nuit claire, criblé de trous, ruisselant déjà de sang, l'œil vide défiant le ciel. Paschally s'était plié en deux. La face tournée contre la terre, les ongles durement enfoncés dans les feuilles sales. Au loin, à l'est, des lueurs annonçaient un tir de barrage : ainsi, les combats avaient repris, malgré la nuit, malgré la défaite.

Faraud attendit quelques minutes, respira très fort, leva la tête. Il n'osait toucher les cadavres séparés par la mort, mais encore si proches, et si tièdes sans doute. Tués. Tués tous les deux. Mes camarades...

A l'observatoire, il décrocha l'écouteur, appela le lieutenant Picquot.

« Allô ? Allô ? Lieutenant Picquot ? Ici, Faraud, Jean Faraud. Je rends compte : il y a dix minutes, bruits suspects à l'extérieur, nous sommes sortis, tombés sur une patrouille allemande. Paschally et Veylle tués. Ai tiré sur l'ennemi, qui a pris la fuite, laissant une mitraillette sur le terrain.

— Bravo ! Faraud, disait une voix lointaine et calme. Citation à l'ordre de la brigade. On n'attendait que ça pour vous proposer pour la Légion d'honneur. »

Faraud raccrocha, se coucha à même le sol, regarda les étoiles. Il n'y avait personne. Personne n'existait autour de lui. Lui, lui seul, Jean Faraud, à la fois homme et dieu.

Les renforts arrivèrent à l'aube.

JEAN-PAUL WEBER

AU REVOIR

LA GUERRE

II

Je crois que ce qui m'a démoli, ce n'est pas tant ce que j'ai vu que ce que j'ai entendu raconter. Il en résultait que la guerre était quelque chose d'épouvantable. Pas tout de suite, bien sûr. Au début, avec les instructeurs, les caporaux principalement, parce qu'on pouvait causer avec eux, les autres se tenaient à distance, on était plutôt à se représenter le genre exploits, et c'était exaltant : des heures et des heures à enfiler des kilomètres et des kilomètres pour monter en ligne, ou pour en redescendre, des fatigues à s'endormir tout d'un coup dans n'importe quelle position, assis, sur un talus, le sac un peu soulevé pour détendre les épaules, ou bien même debout, en marchant, et alors on se perd, pour se retrouver tout seul dans la nuit, au milieu d'un champ, et il faut rejoindre la colonne, ce n'est pas toujours facile, ou bien encore les bombardements qui durent, qui durent, qui tuent, qui tuent, et qu'il faut supporter, sans bouger de son trou, les corvées de soupe qui sont plus dangereuses que les patrouilles, et si l'on tombe, c'est le riz ou les haricots qui sont pleins de terre ensuite, enfin tout ce qu'il faut de patience, d'endurance, d'amour-propre, pour ne pas flancher, pour ne pas se dégonfler, pour ne pas envoyer tout promener. Oui, c'était exaltant pour des jeunes comme nous, qui avions besoin de passer par les mêmes horreurs que les autres pour être sûrs de ne pas être des bons à rien. Tant que je n'ai pas

été au front, je n'ai eu qu'une envie qui était d'y être. Mais cela signifiait aussi que je m'enfonçais dans une sorte de sauvagerie qui m'attirait vers le fond du malheur et qui me séparait petit à petit des chefs.

Car l'armée n'est pas romantique. Ou du moins, elle ne l'était pas du tout à ce moment-là, si elle a cherché péniblement à le devenir depuis. Le bruit courait qu'au front les différences s'effaçaient. Tout le monde se serait senti les pieds dans la même merde. Mais à l'arrière il ne s'était rien passé, ou presque. On nous expliquait qu'à l'instruction c'était déjà le jour et la nuit avec la caserne d'avant-guerre, surtout pour ce qui était de l'astiquage, des revues d'effet, des grandes tenues. Bien sûr. Mais ça suffisait comme ça, et en tout cas c'était long. Au bout de quelques mois nous avions appris ce qu'il y avait à apprendre. Qu'est-ce que nous faisions encore là ? C'est alors que le calcul commençait. Tout compte fait, on était mieux là qu'au rif. En un sens c'était vrai. Personne ne s'en ressentait plus tellement. Et de toute façon, ce n'était pas près de finir. On aurait le temps de tout voir, de goûter à tout, on ne serait privé de rien. Il fallait se faire une raison. La guerre ce n'était pas l'impatience, ce n'était pas les flambées d'héroïsme, ce n'était pas les coups de tête, c'était même le contraire, c'était la lenteur, la boue, le froid, la fatigue, l'ennui, la bonne blessure ou la mort en tas. C'était la sainteté. Or tout nous inclinait du côté héros, rien du côté saint.

Le drame a été intérieur. C'était fatal, dans nos conditions. Je crois, maintenant, qu'on ne peut rien comprendre à notre époque si on oublie que c'est cela l'événement essentiel de la guerre. Nos générations, celles des gosses qui ont repeuplé les troupes combattantes après 1915, n'ont plus jamais cessé depuis ce moment-là d'être déchirées entre l'héroïsme devenu impossible et la sainteté qui n'avait pas d'assise en nous. Extérieurement il ne s'est rien produit d'anormal.

Pas de rébellions, ou dans une proportion insignifiante. En tout cas, je n'ai vu personne d'entre nous passer au conseil de guerre, au falot, comme on disait. On en avait peur. Les mutineries de 17 n'ont sans doute pas été tellement graves, elles ont dû être tout à fait locales, car, chez nous, on ne s'est douté de rien, ou presque. Tout ce qu'on nous a demandé a toujours été fait, et somme toute bien fait. Je ne dirai pas que c'était toujours sans réprobation, ni murmure. Non. Mais, au front, je n'ai jamais rien senti qui ait pu ressembler à un désordre un peu profond, ou à un relâchement sérieux de la discipline. Le malaise était d'un autre ordre, probablement plus subtil que ce qui peut être perçu par les commandements ou les gouvernements. C'est pourquoi, sans doute, il n'a pas été perçu. On n'en a pas parlé. On n'y a pas réfléchi. Il a continué tranquillement jusqu'aujourd'hui à faire des ravages, comme par une sorte de refoulement.

Ce malaise, je le définirai tout de suite. La révolte a été chez nous, effectivement, une sorte de rougeole rentrée. Elle n'a produit que des paroles, ou à peu près. Et même cet à-peu-près est encore pire, puisque c'était le maquis. Voilà ce qui nous a empoisonnés, profondément. La conséquence, étrange en apparence, mais rigoureusement logique, de ce détournement, de ce dérèglement des humeurs a été que nous nous sommes crus, ensuite, privés de la parole. Nous en avions abusé. Si l'on veut chercher pourquoi nous savons si mal nous parler en France, actuellement, il faut certes remonter jusqu'aux doctrines de l'intuition qui sont au fond de tous les idéalismes modernes, mais il faut aussi, et même peut-être surtout, penser aux deux désastres spirituels qui ont accompagné les délires militaires et politiques de notre époque, à nos deux désespoirs fondamentaux, la méfiance à l'égard de la vie et la méfiance à l'égard de la parole. Stupeur de l'intelligence devant l'impossibilité

de calculer la rencontre de l'homme et de la balle, ou de l'éclat d'obus. Déroute de la raison devant le débordement des passions. Elle s'abaisse en plus à n'être que leur esclave. Écrasement des corps sous tant de souffrances et de fatigues. Et pas un homme pour dire le sens. Si on nous avait annoncé que l'Europe était en train de se suicider, parce que sa façon de vivre ne lui plaisait plus, parce qu'il fallait qu'elle se renouvelle par une cure de misère, on aurait compris, on aurait même accepté, sans doute. Au lieu de cela, on est entré dans le mensonge et on y est resté. Il n'y avait personne pour en tirer personne. Tout au contraire, tout le monde s'y enfonçait.

C'était le mensonge le plus terrible, le plus dévastateur, pas du tout celui qu'on fait crûment aux autres pour se défendre ou pour ruser, et qui n'est pas méchant, non, mais celui qu'on se fait à soi-même pour se donner l'apparence de la vérité, et qui consiste à parler de ce qu'on a envie de faire, de ce qu'on aurait besoin de faire, sans le faire, ou même pour éviter de le faire. Ce mensonge-là est d'autant plus perfide qu'il a toujours paru tout à fait naturel. Il s'enveloppe même d'un certain charme, lorsqu'il ne tombe pas dans la vantardise, parce qu'il y a comme du rêve en lui, de la modestie, et en tout cas un fond de timidité, qui touche. On s'imagine, en plus, qu'il est inoffensif, parce qu'il n'en résulte que des mots, autrement dit du vent, si l'on en croit la pensée d'aujourd'hui. Hélas, j'ai peur que ce soit plutôt une lourde traite, à terme, qu'il faut payer ensuite tôt ou tard, soit avec de l'argent, soit par de la prison.

Deux soldats qui ne s'étaient jamais vus et qui se rencontraient, dans une gare de triage, par exemple, s'ils avaient le temps de boire un glasse ensemble et de fumer une cigarette, ils s'entendaient tout de suite parce qu'ils se mettaient tout de suite à maudire la guerre. Les mêmes, deux jours après, se faisaient tuer noblement pour que leur régiment ou leur bataillon

ne recule pas. Nous disions le contraire de ce que nous faisions, parce que nous disions nos désirs secrets, et que nous faisions notre devoir. Mais c'est justement ce qu'il y avait de sublime en vous, me répondra-t-on. Pourquoi cracher sur cette grandeur ? Je ne crache pas, je n'ai jamais craché, j'admire, j'ai toujours admiré, mais avec des larmes dans mon admiration. J'ai du respect pour les suicides. Je révère tout ce qui vient du mépris qu'on doit avoir pour les petites choses, qui sont frivoles, qui sont passagères, qui sont vaines. Et il faut savoir également jeter sa propre vie au feu si on ne veut pas n'être qu'une sorte de lavette pendue au-dessus de l'évier. Mais ce que nous avons appris pendant la guerre, c'est qu'il y a dans chaque cas une équation vraie du sacrifice, et des quantités de fausses. C'est un peu ce qu'on veut dire quand on énonce l'une ou l'autre des fameuses propositions populaires sur ce sujet : « On veut savoir pourquoi on meurt », ou bien : « On ne veut pas mourir pour rien », etc., etc. Derrière ces platitudes, il y a que chacun de nous, tôt ou tard, est amené à donner sa vie en accomplissant une action difficile, qu'il juge nécessaire. C'est une sorte de règle qui domine notre existence et qui détermine les rapports de chacun de nous avec ses jugements. Quand on s'est engagé soi-même, tout est simple : la mort est le prix de ce qu'on a voulu avoir. Quand on y va par obligation, il faut croire au contenu de cette obligation. La forme ne suffit pas. C'est ce qui nous est arrivé. Autrement dit encore, il faut qu'à chaque mort ainsi provoquée réponde une formule vraie, ou plus exactement l'unique formule vraie qui définisse cet événement.

Faut-il encore revenir là-dessus ? Hélas, il y a quarante ans, ces jours-ci, que l'armistice a été signé, et notre malheur est que nous n'avons pas encore entendu prononcer les paroles qui apporteraient le repos à ceux qui sont tombés et dont il ne reste plus parmi nous que

leurs os dans la terre du front et leur souvenir dans nos âmes tourmentées. Ils sont morts, dit-on, pour la France. Récemment, nous avons fait enfin graver le nom de notre frère disparu sur la croix de la tombe où notre père est enterré. Nous n'avons pas mis ces mots en bas de l'inscription. C'était pourtant leur place. Mais que signifient-ils ? Y a-t-il une France qui dure comme dure son nom ? Une âme de la France en Dieu ? Notre frère est-il mort pour elle ? Que pensait-il de la guerre ? Qu'est-ce que la guerre a fait de la France ?

Si j'avais été tué, j'aurais peut-être, à ce moment-là, senti descendre en moi l'apaisement de la fin : ne pas avoir démérité, ne plus avoir à s'efforcer, aller rejoindre les autres. Mais si je m'étais confessé auparavant, voici ce que j'aurais raconté :

Après le collège où j'avais été enfermé, tout compte fait, avec pour uniques échappées dans la turbulence un peu de sports le jeudi et quelques chahuts aux seuls endroits possibles, le réfectoire, la cour et le dortoir, après quelques mois d'instruction où j'avais été sage comme une image, et tous les autres, pareils autour de moi, nous avons vu soudain apparaître un homme qui faisait profession d'être libre. Je l'ai envié dans mon cœur, tout en sachant que je n'étais pas de taille à l'imiter, et que je ne le voudrais pas, non plus, sans doute. Seulement, c'était tout de même une force. Il s'appelait Finance. J'avais dix-neuf ans, lui pas encore. Le bruit courait qu'il avait tué ou failli tuer quelqu'un dans le civil, un genre de rixe en sortant du bistrot, et qu'il s'était engagé pour détourner les suites. Je ne sais pas ce qu'il y avait de vrai dans cette histoire, Finance n'était pas dans ma section, je n'avais aucun moyen de vérifier quoi que ce soit. Nous nous sommes trouvés ensemble en prison, disons plutôt en taule, car c'était la prison de la compagnie, dans un cantonnement de village, et elle n'était pas méchante. J'avais été puni

à cause de mon absence illégale pendant le cours de ce qu'on appelait un peu abusivement une permission agricole. Ma punition était légère à côté de ce que j'avais pu craindre. Je m'en rendais compte. Je n'aurais rien voulu entreprendre pour décevoir ou embarrasser le capitaine, qui avait été très chic. J'étais donc intérieurement dans une sorte de malaise fait de honte, de douceur et de mécontentement parce que je n'avais pas plus envie d'aggraver mon cas que de renoncer à l'attrait de l'affranchissement. Finance, lui, se conduisait avec une impertinence exemplaire, toujours en train, visiblement, ne craignant ni la cellule, ni la pelote, montant sur le toit de la cabane pour narguer le poste de garde dès qu'il pouvait échapper à la surveillance de la sentinelle placée devant notre porte, répondant insolemment, exaspérant tout le monde. On ne pouvait à son égard qu'être indifférent, en pensant : c'est un fou, il m'amuse, mais je n'ai rien de commun avec lui, ce qui aurait été la sagesse, ou bien le réprouver, comme un énergumène, ou bien l'admirer à cause de son audace. La résistance aux pouvoirs est toujours émouvante, surtout lorsqu'elle est dangereuse. « Vous ne pouvez pas baisser les yeux quand on vous regarde ? — Le soleil ne me les fait pas baisser. » Cela, c'était une autre réplique que j'avais gardée dans ma mémoire, celle de Kiki, le frappeur, à l'adjudant de quartier, pas longtemps après notre incorporation. Finance valait Kiki. Plus tard, pendant les marches, quand ça lui prenait, il traversait les ponts en marchant sur le parapet, tout harnaché, comme on était, et il inventait toujours un tour ou un autre, ce qui entretenait sa renommée. Je crois qu'il était couvreur de son métier. Il était grand et fort.

Je me figurais que c'était avec des gars comme eux, parce qu'ils étaient fiers et combattifs, qu'on faisait les meilleures troupes pour attaquer. Ce n'était pas

tellement sûr. Je m'en suis aperçu plus tard. Cette guerre était une affaire de patience plutôt que de coups d'éclat, d'esprit communautaire plutôt que de gloire, d'artillerie plutôt que d'infanterie, le mouvement naturel des mauvaises têtes n'était pas nécessairement le travail obscur qu'on demandait aux soldats du front. Les journaux nous trompaient là-dessus. Ils rapportaient et exaltaient des exploits afin, sans doute, d'entretenir et d'échauffer l'humeur guerrière des jeunes gens qui allaient être appelés. Ils ne nous prévenaient pas du tout de ce qui nous attendait. En Finance et en Kiki, il y avait pour moi comme un reflet des barricades, le nez dans le ruisseau c'est la faute à Rousseau, Valmy, les sans-culottes et les dernières cartouches. Il est vrai qu'ils étaient dans la tradition populaire. Mais qu'était-elle devenue, chez nous, cette pensée populaire ?

Cependant, je me formais à une école plus tranquille. Un peu d'argot, le mépris de la lèche, que je n'avais pas de mal à avoir, les virées au bistrot, pour écouter les goualantes des copains qui avaient une belle voix, les parties de manille ou de belote, quelques audaces vestimentaires au fur et à mesure que nous vieillissions dans le métier, les viscopes un peu maltraitées, même celles des casques, qui n'étaient pourtant pas très souples, les pans de la capote tombant au lieu d'être relevés, comme c'était réglementaire, les fendards recoupés, et surtout, surtout, qu'ils ne nous cassent pas les oreilles avec leurs discours, on connaissait trop la musique. Il y avait des tas de formules pour exprimer cela. « Cause toujours, tu m'intéresses »... « passe la main »... « tu me dis cela à moi, tu me brises »... « cause à l'autre », «il s'en ressent», etc., etc. Je ne les ai jamais bien employées, je ne les aimais pas, elles n'allaient pas bien avec mon vocabulaire. Mais je n'ai pas tout de suite vu, non plus, ce qu'elles signifiaient, sociolo-

giquement. Je voulais les prendre pour des bravades, pour des sortes de grimaces, un peu superficielles. Car elles étaient tout de même dans la ligne de la liberté. Seulement, elles faisaient déjà un peu sec pour mon goût.

Non, mon impression n'a pas été fausse. Nous étions fiers d'être au front, mais rares étaient ceux qui y étaient heureux, et qui ne faisaient pas la guerre à contrecœur. Y en avait-il même ? J'en ai connu un ou deux, j'ai eu aussi mes moments, mais je crois que tôt ou tard il fallait tomber au niveau de la résolution plutôt sombre. Les détentes ne détendaient pas le fond. Par-dessus tout, ce qui nous rongeait, c'était la peur, naturellement. Le plus terrible était qu'elle était la plus forte aux moments où l'on ne risquait plus rien. Cette puissance de l'imagination et de l'inquiétude ! Je suis convaincu qu'on était tué, ou blessé, sans bien s'en apercevoir. J'ai trouvé une fois, après un coup dur, un éclat d'obus dans ma musette. Il s'était logé dans une petite boîte de conserves. Une autre fois, j'ai eu un pan de ma capote tout déchiré. Je n'avais rien senti, je n'avais rien remarqué, ni dans un cas ni dans l'autre. Évidemment, je n'avais pas été touché. Le premier coup devait être très faible puisqu'il n'était pas allé plus loin, et l'autre morceau de fer, si c'en était un, ne devait pas être bien différent de tous ceux qui passaient tout le temps près de nous à entre un centimètre et un mètre de distance. Ce qui compte, c'est que l'idée ne m'était venue, à aucun moment, que j'étais spécialement en danger. Je n'avais pas eu le temps, sans doute, ou, par bonheur, on n'avait pas de ces perceptions trop sensibles. A cet âge-là, peut-être même à tous les âges, quand on est en action, on ne pense à rien d'autre qu'à ce qu'il y a à faire. Le malheur est l'attente, le malheur est l'ennui. Alors il n'y a plus, pour oublier, que les secousses un peu violentes. Nos paroles d'après

étaient celles qui avaient poussé dans les mauvais jours. Ensuite, pendant les bagarres, la jeunesse, l'amour-propre, le goût du mouvement et du jeu reprenaient de nouveau le dessus. Mais c'était combien d'heures, combien de jours par an ? Et, dès qu'il y avait une petite accalmie, le bourdon recommençait à tourner dans la tête.

Seulement, il n'y avait pas que la peur, avec les fatigues et les souffrances en plus. Il y avait aussi les petites injustices, les petites protections, les petites lâchetés, les petites vengeances, toutes sortes de menues combines, qui paraissaient particulièrement odieuses, là, parce qu'elles ne s'accordaient pas avec la gravité du reste. Par exemple, tout le monde avait envie de la croix de guerre, mais personne ne croyait guère à sa valeur réelle. Dans notre vie de combattants il y avait beaucoup de liberté, mais il y avait également beaucoup de conventions héritées de la vie civile. Cela faisait un peu trop de mesquinerie, à côté de la brutalité des faits. Et, surtout, il y avait un grand vide dans notre esprit, à la place de la pensée. Jamais, jamais, je ne nous ai entendus dire un mot, entre soldats, sur la nécessité de poursuivre la guerre, sur l'indignité qu'il y aurait à renoncer à la victoire, ou le contraire. On n'en parlait pas. Pourquoi, au juste ? D'abord, parce que les autres en parlaient trop. On n'allait tout de même pas se mettre à réciter la leçon. Ensuite, on croyait peut-être, au fond, qu'il fallait aller jusqu'au bout. On n'y connaissait rien; on subissait les coups durs comme une fatalité, on avait le sentiment que personne n'y pouvait rien, que ça ne pourrait finir que si l'un des deux adversaires était battu, battu, et s'avouait battu. Cette guerre a dû être, effectivement, une passion de la tragédie, la dernière de l'Europe, peut-être, un acharnement, un entêtement, un aveuglement, deux mâles en folie l'un en face de l'autre. En tout cas, elle n'était guère que

cela, il me semble, lorsque j'y suis arrivé, en 1917. J'y vois tout ce qui doit aider aux suicides, dans leur dernier moment, le refus de céder, le vertige de l'absolu, le dégoût des mensonges, et je crois qu'il faudrait se forcer beaucoup pour y voir autre chose.

On doit reconnaître cependant que notre position, à nous Français, était difficile. Nous étions vaincus, nous le sentions. Tout ce que nous pouvions faire, c'était de ne pas nous laisser écraser tout à fait, en brûlant tout ce que nous avions, nous mêmes avec. Nous ne pouvions que tenir, comme ils disaient. Mais est-ce qu'on avait perdu réellement le sens des mots, en France, pour parler de victoire tout de suite après quatre ans où nous n'avions fait que tenir, justement ? Si l'on nous avait annoncé, en novembre 18, que, grâce à Dieu, nous n'avions pas été vaincus, que, grâce à Dieu, nous étions délivrés, nous aurions compris. Je n'étais pas à Paris ce jour-là, et je me suis souvent demandé ce que j'aurais fait si j'y avais été. Est-ce que je serais resté dans cette bacchanale ? Ou est-ce que je me serais sauvé pour retrouver la vérité, avec le silence, dans un coin perdu, loin de tout ? Je n'en sais rien, j'avais vingt et un ans, la tentation aurait sans doute été la plus forte. Mais là où nous étions, à deux pas de la frontière belge, ayant lâché la veille le contact avec les Allemands qui reculaient, étant passés comme en réserve, après, d'ailleurs, presque deux semaines où nous ne nous battions plus, où nous évitions de nous battre, où l'on évitait de nous engager, nous avons appris cette nouvelle au rapport du matin, sur un bout de pré encore vert, parce qu'il n'avait pas encore été piétiné. Le vent chassait les mots que disait le lieutenant. C'était lui qui commandait la compagnie depuis la mort du capitaine. Une petite pluie du Nord fine et drue nous engonçait dans nos capotes aux cols relevés. Nous n'étions pas nombreux. Il ne restait plus grand

monde à la compagnie. Je n'ai pas très bien compris ce qu'on nous marmonnait là, ou plutôt il me semble que je n'y ai pas cru, surtout que personne n'y croyait dans notre rassemblement. En tout cas, nous n'avons pas dit un mot, pas crié, pas chanté, il ne s'est rien manifesté que la stupeur d'un jour comme un autre, nous avons salué et nous avons rompu, sans même courir, pour nous en aller, en marchant, lourdement, tristement, comme nous étions. C'était impossible à croire. Ça ne pouvait pas être vrai. Et, en effet, ce n'était pas vrai. Nous avons ensuite traîné cette guerre inachevée toute notre vie. Elle s'interrompait alors chez nous certes, mais elle continuait en Russie par la révolution. Et elle dure encore parce que personne n'en a encore dit le sens. On ne le connaîtra peut-être que dans cent ou deux cents ans, lorsque les remous de notre Europe natale se seront apaisés, qu'il y aura de nouvelles cartes avec de nouveaux noms dans de nouveaux atlas.

Nous avons bien eu quartier libre le lendemain à Fourmies après la prise d'armes. Mais c'était sordide. C'était sinistre. Fourmies était encore plus lamentable que nous. C'est nous qui les avons un peu nourris. Des filles de rencontre, en robes de laine déteintes, nous ont accompagnés dans notre cantonnement pour manger la soupe avec nous. Nous aurions dû avoir peur d'elles. On racontait que les Allemands avaient ouvert les portes de l'hôpital avant de s'en aller. Mais qu'est-ce qui avait de l'importance, à cette époque-là, pour nous ? Après, nous les avons reconduites. Il faisait nuit. Des dépôts de munitions sautaient dans la région. On aurait dit un bombardement lointain. C'était le signe que ça ne s'arrêtait pas. Nous avons eu aussi notre grande fête, mais à retardement, un mois et demi après. Notre bataillon est entré à Bruxelles la veille de Noël. La ville était comme folle. Nous, nous avions fait une trentaine

de kilomètres dans la journée. Mais c'était déjà du réchauffé. On comprenait déjà qu'il n'y avait pas de quoi.

Vue d'aujourd'hui, cette guerre a bien été une guerre de nations, qui a tourné en guerre civile. L'Europe de 1910 y est morte. Ce que demain sera n'est pas encore discernable. L'Occident est détesté, attaqué de partout. Mais le communisme n'est déjà plus une solution pour lui. C'est trop tard. Peut-être même est-il devenu à moitié un obstacle pour la recherche de la solution ? Car il appartient plus à notre passé qu'à notre avenir, ou du moins autant. Il est un produit de la dialectique et du romantisme, de ce qui, précisément, a conduit l'Europe des nations à son suicide. Peut-être n'a-t-il pour rôle que d'achever la destruction nécessaire ? Je le croirais volontiers. En U. R. S. S., il a l'air de servir principalement de mobilisation pour industrialiser le pays. Nous, nous n'avons pas besoin de cela. Ce que le génie russe inventera dans son épreuve de maintenant n'est pas encore clair. Peut-être la troisième Rome, dont il rêve depuis si longtemps ? Peut-être, donc, une nouvelle forme du christianisme, lorsque les églises se seront réunies sous les coups des catastrophes ? Nous, en attendant, nous avons à nous casser la tête pour trouver notre arrangement. Ce n'est pas une question de confort, peut-être même le contraire. Car ce qui nous manque ce ne sont pas les automobiles, mais le sens et, peut-être même, le goût de la vie. Nous fabriquons plus de casseroles, de chaussures, de réfrigérateurs que de vérité. Une révolution est le passage d'une structure à une autre, dont on a le projet. Nous, nous ne savons pas où nous allons. Nous ne voulons même pas le savoir, probablement. Nous ne croyons plus qu'aux inspirations. Nous ne croyons plus qu'à la fatalité. Un suicide est justement le recours à la fatalité. Dans la mort, on rencontrera peut-être tout ce que la vie ne donne pas, et ne peut pas

donner, sans doute. C'est cela qui nous arrive. Il y a cinquante ans, les nations d'Europe étaient les reines du monde, et nous dans le groupe de tête. Argent, produits, idées, tout venait de notre tout petit coin de la terre, qui en était comme le centre. Nous avons tout jeté au feu, celui de la grande guerre. Ce n'était plus cela qui nous intéressait. Ce qui nous intéressait, c'était l'accomplissement de la promesse, une sorte de fin du monde, ce qu'il faut avoir pour être enfin tranquilles, la domination, le rêve, le mépris, que sais-je encore ? Dans ce domaine, c'est l'absolu qui règne seul. Pourquoi est-ce arrivé ? Par la force des choses, comme on dit ? Si l'on veut. Si l'on veut dire par là que c'était l'enchaînement des obsessions qui se dévorent les unes les autres dans la solitude. Nous en avions assez de nous-mêmes et de ces richesses qui n'étaient bonnes qu'à suer l'ennui. Nous avons voulu nous changer. Pour se changer, il faut mourir et ressusciter. C'est la logique des passions. On ne s'arrête plus à moitié chemin une fois qu'on a commencé, même si tout d'un coup on a peur d'avoir été trop loin. Seulement, le suicide ne veut rien dire par lui-même. Attachés à nous-mêmes parce que nous sommes émouvants, malgré tout, n'ayant plus en nous que notre propre vide, et le vertige de notre mouvement vers la mort dans ce vide, nous ne pouvons plus que nous y abandonner, avec même une sorte de volupté, sans doute. Il faut encore que nous passions par une période de sorcellerie et de pauvreté, peut-être même de misère, pour retrouver la raison.

Je n'aurais pas dit cela sous cette forme, pendant l'hiver 1917-18, lorsque je ruminais, connaissant déjà le front, où j'étais, essayant de mettre un peu d'ordre en moi-même et dans ma conduite. Car je ne suis pas un prophète. Mais c'était à peu près cela que je sentais obscurément, il me semble. A ce moment-là, j'écrivais à mes parents que je ne voudrais plus reprendre les études,

après la guerre, si j'en revenais, que le mieux serait que je me fasse vendeur dans un magasin, pour gagner ma vie tout de suite, et être enfin libre, comme on l'est lorsqu'on ne dépend que de son emploi. A vrai dire, ce n'était pas le travail qui m'attirait, au contraire même. Je n'avais pas du tout envie de bosser, comme on disait, et même je ne voyais pas du tout pourquoi il le fallait. J'aurais plutôt opté pour une vie en marge, de rebelle, mettons, mais je n'étais pas doué pour. Ou peut-être je n'avais pas été élevé pour, et j'avais compris, je ne croyais plus qu'à la médiocrité. Jean était en Sorbonne. Il s'était mêlé aux groupes d'extrême gauche. Il me demanda une fois de lui envoyer un coup de gueule de poilu, c'était son expression, pour la feuille qu'ils publiaient. Je l'ai rembarré. Il ne se rendait pas compte. D'abord on n'était plus des poilus. On était des griffetons, les gens de la grive. Poilu, ça sonnait 1915 et *Petit Parisien*. Ensuite, je n'étais pas pour qu'on écrive. Je n'étais pour rien, d'ailleurs. J'étais uniquement pour subir avec les autres. J'étais pour ce qui devait se faire ensemble. Au même moment, j'ai été cassé de caporal. Pas pour insubordination, non, à proprement parler. C'était une sinistre histoire de saoulerie. Toute la compagnie avait trop bu parce que c'était le 1er ou le 2 janvier, un dimanche, en plus. Un homme de ma pièce, car j'étais mitrailleur, était ivre-mort, dans le cantonnement. Il ne pouvait pas se présenter au rassemblement, qu'on avait ordonné tout d'un coup, pour remonter en ligne, peut-être même pour attaquer, à en croire les bruits qui couraient, alors qu'on s'attendait à aller au repos. Moi, je tenais sur mes jambes, mais je devais avoir la tête un peu chaude. J'ai répondu au capitaine que je ramènerais mon absent aux tranchées le soir même. « Si vous n'y êtes pas avant dix heures, vous passerez tous les deux au conseil de guerre. — Entendu, mon capitaine. » C'était évidemment très léger de ma part, peut-

être même un peu cavalier, mais, en tout cas, plutôt brave type. Au fond, ce que j'aurais voulu, c'est qu'on me fasse des compliments. D'ailleurs, le capitaine n'a pas été vache. Je suis arrivé à son P. C. vers l'heure dite, avec un peu de retard tout de même, mais n'ayant pu que laisser l'autre au poste d'infirmerie divisionnaire, tellement il était noir. Je n'avais pu le traîner que pendant cinq ou six kilomètres. J'ai été cassé. Donc, ce n'était pas méchant. Une brute aurait pu me faire tourner. Ce qui m'a vexé sur le moment, c'est que l'autre n'est rien venu me dire. Puis on m'a rapporté que, pour se blanchir, il aurait raconté que c'était moi qui avais saoulé la section. Mais ce n'était peut-être qu'un ragot. Il est possible aussi que j'aie été mal vu, un peu genre mauvaise tête, mal blairé, comme on disait, parce que je râlais de temps en temps à propos des patates gelées, ou autres histoires pareilles. Je me disais que je devais protéger mes hommes contre les injustices. Et, règle générale, j'étais plutôt ombrageux. Je parlais probablement à tort et à travers, comme on fait quand on a un peu d'imagination et qu'on n'est pas trop vache. La doctrine était qu'il valait mieux passer pour une vache que pour un con, en général. Je n'avais pas bien admis. Les chefs ne devaient rien y comprendre. Moi non plus, d'ailleurs. Maintenant, je me dis que c'était l'époque qui me traversait de tous les côtés.

Ensuite, je n'ai plus guère touché au vin. Je me suis mis à l'eau et au café. Entre parenthèses, c'était autant de pris pour les autres. Et je suis rentré en moi-même. Je n'avais plus confiance en personne. Mon passage à la deuxième compagnie était un coup dur, dans son genre. Jusque-là, j'avais été mitrailleur. Je ne portais pas le sac, je ne faisais pas de patrouilles. Il y avait donc des avantages de confort et de sécurité que je perdais. Mon service allait être beaucoup plus pénible. Heureusement j'ai trouvé dans une nouvelle escouade quelqu'un

à admirer. J'ai tâché de me mettre à son école, en m'appuyant sur lui. C'est celui qui a été tué près de moi, en octobre 18. Il ne disait pas grand-chose, il avait l'air ailleurs, mais il était tranquille et sûr, plus qu'un héros, une sorte de saint, avec du mépris dans sa placidité. On aurait dit qu'il n'avait besoin de rien, qu'il ne tenait à rien. Moi je tenais à la vie. J'avais besoin de me sauver de là. Mais pas tout seul. Il fallait que tout le monde soit sauvé ensemble.

Pourtant la guerre était plutôt une école d'égoïsme. Je me débattais entre mon culte de la camaraderie et les doctrines de cynisme qui circulaient parmi nous : le maquis par exemple. Je ne pourrais pas en citer un seul cas certain dans ce que j'ai vu, mais il en était beaucoup question dans ce que j'ai entendu. On le considérait comme la seule solution pratique, et, en même temps, le triomphe de la liberté. Presque inaccessible, par conséquent. Il y avait d'abord eu le crin de cheval sous la paupière ou dans le genou. Mais c'était à éviter, parce que dans les hôpitaux on s'était mis à analyser le pus. Ensuite, les plaques muqueuses sur la lèvre, à l'intérieur, avec le feu de la cigarette, à la condition qu'il n'y ait pas de cendre, du tout, sur l'endroit. Seulement, en 1918, on n'évacuait déjà plus à l'arrière pour maladie vénérienne. Ensuite, encore, les phlegmons à la seringue de Pravaz, avec le cérumen ou la carie des dents. Enfin le plus terrible de tout, la blessure volontaire. Mais c'était surtout théorique. Car il ne fallait pas que le trou de sortie soit trop grand, il ne fallait pas qu'il y ait de traces de poudre dans la plaie, etc., etc. On décrivait l'opération avec une grande minutie : vider une cartouche à moitié ou aux deux tiers de sa poudre, remplacer la balle par une bourre, en bougie, par exemple, contenant un petit éclat d'obus, sans rouille, sans rien, tirer à travers une tartine de pain ou une serviette, assez épaisses pour absorber les grains de poudre, mais

pas trop pour laisser passer l'éclat d'obus, etc., etc. Il y avait aussi l'entorse provoquée avec un morceau de bouchon entre la chaussure et le talon, et que je te saute dans une tranchée, les entérites à je ne sais quel médicament, et je n'ai pas dû tout apprendre. On m'a raconté, enfin, qu'une fois, avant que je sois là, il y avait un dur qui s'était suspendu derrière le camion qui les menait en ligne, et s'était fait traîner ainsi les genoux sur la route. Notre rêve à tous était la bonne blessure, tombée du ciel, une patte ou un bras en moins. J'ai détesté la guerre, cette année-là, comme on déteste la vie par moments. Il fallait être vraiment solide pour y résister. Alors, que devenait la pitié pour les faibles, que j'avais lue dans les livres ? Mais les livres, que pouvaient-ils bien signifier ? Ils ne passaient plus de toute façon. Je suis revenu de là plus sensible qu'avant, plus sauvage aussi. Nous sommes tous revenus de là sur les genoux.

Maintenant je vois que nous avons été des privilégiés à côté de ceux de l'Indochine et de l'Algérie. Au moins nous, nous étions dans la régularité. Allemands et Français, les uns en face des autres, subissaient également, loyalement, le même malheur. Nous pouvions, les uns et les autres, nous dire, et nous nous disions en effet, que c'étaient les mêmes passions qui nous avaient amenés là, pour les uns le goût de la conquête, pour les autres le désir de la revanche, pour tout le monde la difficulté à s'entendre entre voisins, et le besoin de régler des disputes interminables par un bon coup de chien. Nous ne nous détestions pas les uns les autres. Nous ramassions les blessés allemands comme ils ramassaient les nôtres. Il n'y avait pas d'occasions de violences individuelles sur qui que ce soit. Tout ce qui se produisait était également collectif et également industriel. Nous étions là, les uns pareils aux autres, à nous massacrer les uns les autres sur un territoire vide de toute autre vie que la nôtre, transformé pour nous en désert

et en champ de carnage, réservé à nos extravagances. Nous n'avions à penser, les uns comme les autres, qu'à la dureté de notre sort et aux moyens de nous tirer de là. J'imaginais même que nous en étions arrivés, les uns comme les autres, à être également écrasés, également ahuris, également révoltés. Car ils ont fini par balancer leur empereur, et nous, nous n'avions plus confiance en nos gouvernements, depuis que nous avions commencé à nous rendre compte que nos attaques échouaient parce qu'elles étaient mal préparées. Ils ont fait leur révolution parce qu'ils étaient vaincus. Nous, c'est les trois derniers mois qui ont détendu notre ressentiment, parce qu'ils ont été faciles et victorieux. Mais la réalité était la même pour nous tous, seulement peut-être un peu plus masquée pour nous que pour eux. Cette réalité, c'était l'agonie de l'Europe bourgeoise et romantique, une sorte de crépuscule des dieux à la Wagner. Restait la vie, qui continuait, sans bien savoir où elle allait.

Au front, personne ne s'y trompait. Autour de moi, je n'entendais parler que d'une chose, le seul désir, le seul plan possible, se marier et oublier. Nous étions tous très jeunes dans nos formations. J'avais vingt et un ans à l'armistice. Il y en avait de vingt ans avec nous, depuis quelques mois. Ceux qui avaient plus de vingt-deux, vingt-trois ans étaient une minorité, je veux dire parmi les simples soldats. Aussitôt rentrés, la paix, pas de politique, pas d'histoires, pas de chambardement. Ça ne servirait à rien. Vivre, vivre, vivre. Moi, j'aurais bien voulu faire pareil, car j'étais épuisé comme les autres. Mais j'avais mon araignée qui me trottait dans la tête, et mon père qui veillait sur moi. Au printemps 1919, il m'a fait inscrire pour le centre de préparation aux grandes Écoles. Il était renseigné, du moment qu'il était secrétaire de mairie. J'y suis allé. C'était toujours autant de gagné sur le régiment.

BRICE PARAIN

RECHERCHES

COMMENT DÉCOUVRIR L'OBSCUR ?

II

Dans l'essai sur la poésie que nous avons commencé de commenter, Yves Bonnefoy dit : « Je voudrais réunir, je voudrais identifier presque la poésie et l'espoir. » L'espoir n'est pas n'importe quel espoir. De même qu'il y a deux poésies « et l'une chimérique et mensongère et fatale », de même « il y a deux espoirs ». L'espoir poétique, est-il dit, est à réinventer, ou encore : c'est à la poésie qu'il revient de « fonder un nouvel espoir ». L'espoir, tout en étant presque identifié à la poésie — de sorte que la réalité de la poésie serait celle d'un espoir — apparaît, venant après elle, comme le don qu'elle nous ferait. La poésie serait le moyen de ce nouvel espoir. D'où cette affirmation tranchante : la poésie est un moyen et non une fin [1].

L'espoir est à réinventer. Cela signifierait-il que ce que vise cet espoir serait procuré par l'invention, un bel avenir d'utopie, ou encore cette magnificence de l'imaginaire que certains romantiques, dit-on, avaient pour horizon ? Nullement. Le mauvais espoir est celui qui passe par l'idéal — le ciel de l'idée, la beauté des noms, le salut abstrait du concept. L'espoir est espoir vrai en ce qu'il prétend nous donner, dans

1. Je ne crois pas cependant que l'on ait jamais le droit de s'exprimer ainsi. La poésie n'est pas un moyen, pas plus qu'elle n'est une fin : elle ne saurait appartenir à l'ordre auquel convient un tel agencement de notions.

l'avenir d'une promesse, ce qui est. Ce qui est est la présence. Mais l'espoir n'est qu'espoir. Il y a l'espoir, s'il se rapporte, loin de toute saisie présente, de toute possession immédiate, à ce qui est toujours à venir, et peut-être ne viendra jamais, et l'espoir dit la venue espérée de ce qui n'est encore qu'en espoir. Plus lointain ou plus difficile est l'objet de l'espoir, plus l'espoir qui l'affirme est profond et proche de sa destinée d'espoir : j'ai peu à espérer, quand ce que j'espère est presque sous la main. L'espoir dit la possibilité de ce qui échappe au possible ; il est, à la limite, le rapport ressaisi, là où le rapport est comme perdu. L'espoir est le plus profond, lorsque lui-même se retire et se destitue de tout espoir manifeste. Mais, en même temps, il ne faut pas que nous espérions, comme en rêve, une fiction chimérique : c'est précisément contre cela que se désigne le nouvel espoir. Espérant, non le probable qui n'est pas la mesure de ce qu'il y a à espérer, non la fiction de l'irréel, l'espoir vrai — l'inespéré de tout espoir — est l'affirmation de l'improbable et l'attente de ce qui est.

A la première page de son livre, l'une des plus belles, Yves Bonnefoy a écrit : « *Je dédie ce livre à l'improbable, c'est-à-dire à ce qui est. A un esprit de veille. Aux théologies négatives. A une poésie désirée, de pluies, d'attente et de vent. A un grand réalisme, qui aggrave au lieu de résoudre, qui désigne l'obscur, qui tienne les clartés pour nuées toujours déchirables. Qui ait souci d'une haute et impraticable clarté.* »

Pourquoi l'improbable ? Et comment ce qui est serait-il l'improbable ? L'improbable échappe à la preuve, non par le défaut temporaire d'une démonstration, mais parce que ne se levant jamais dans la région où il faut prouver. L'improbable est ce qui se lève autrement que par l'approbation d'une preuve. L'improbable n'est pas seulement ce qui, demeurant dans l'horizon de la probabilité et de ses calculs, serait défini par une plus ou moins faible probabilité. L'improbable n'est pas très peu probable. Il est infiniment plus que le plus probable : « *c'est-à-dire ce qui est* ». Pourtant ce qui est reste l'improbable.

Qu'est-ce qu'un tel mot cherche à nous dire ? Je voudrais l'éclairer en le traduisant ainsi : s'il y avait entre la possibilité et l'impossibilité un point de rencontre, l'improbable

serait ce point. Mais que nous indiquent ces deux nouveaux noms ?



Ils appartiennent à notre vocabulaire de tous les jours. On dit : c'est possible, lorsqu'un événement supposé ne se heurte, dans l'horizon qui est ouvert, à aucun empêchement catégorique. C'est possible : la logique ne l'interdit pas, la science ni la coutume n'élèvent d'objection. Possible, alors, est un cadre vide : c'est ce qui n'est pas en désaccord avec le réel, ou bien ce qui n'est pas encore réel, ni du reste nécessaire. Mais nous sommes éveillés depuis longtemps, par le travail de la philosophie, à un autre sens. La possibilité, ce n'est pas ce qui est seulement possible et devrait être regardé comme moins que réel. La possibilité, en ce nouveau sens, est plus que la réalité : c'est être, plus le pouvoir de l'être. La possibilité établit la réalité et la fonde : on est ce qu'on est, seulement si on a le pouvoir de l'être. Ici, nous voyons aussitôt que l'homme, non seulement a des possibilités, mais est sa possibilité ; nous ne sommes jamais purement et simplement, nous ne sommes qu'à partir et au regard des possibilités que nous sommes ; c'est l'une de nos dimensions essentielles. Le mot possible s'éclaire donc, lorsqu'on le met en rapport avec le mot pouvoir, puis le mot puissance (je simplifie beaucoup). Dans quelle mesure la puissance est-elle une altération, est-elle une définition de la possibilité ? Avec celle-ci, du moins, commence la puissance, se détermine l'appropriation qui s'accomplit en possession. Même la mort est pouvoir : ce n'est pas un simple événement qui va m'arriver, fait objectif et constatable ; là va cesser mon pouvoir d'être, là je ne pourrai plus être là ; mais, de cette non-possibilité, la mort, en tant qu'elle m'appartient et seule m'appartient, puisque personne ne peut mourir ma mort à ma place et en mon lieu, cet avenir imminent de moi-même, ce rapport à moi toujours ouvert jusqu'à ma fin, fait encore un pouvoir. Mourant, je puis encore mourir, voilà notre signe d'homme. Je m'approprie la mort comme un pouvoir, ayant encore avec elle rapport, voilà l'extrême de ma résolution solitaire. Et nous avons vu que la mort ressaisie comme pou-

voir, commencement de l'esprit, est au centre même de l'univers où la vérité est le travail de la vérité.

Dans cette perspective, nos rapports dans le monde et avec le monde sont toujours, finalement, des rapports de puissance, où la puissance est en germe dans la possibilité. Tenons-nous-en aux traits les plus apparents de notre langage. Lorsque je parle, toujours j'exerce un rapport de puissance, j'appartiens, que je le sache ou non, à un réseau de pouvoirs dont je me sers, luttant contre la puissance qui s'affirme contre moi. Toute parole est violence, violence d'autant plus redoutable qu'elle est secrète et le centre secret de la violence, violence qui déjà s'exerce sur ce que le mot nomme et qu'il ne peut nommer qu'en lui retirant la présence — signe, nous l'avons vu, que la mort parle (cette mort qui est pouvoir), lorsque je parle. En même temps, nous savons bien que, lorsqu'on se dispute, l'on ne se bat pas. Le langage est l'entreprise par laquelle la violence accepte de n'être pas ouverte, mais secrète, de renoncer à se dépenser en une brutale action pour se réserver en vue d'une maîtrise plus puissante, ne s'affirmant plus dès lors, mais cependant au cœur de toute affirmation.

Ainsi commence cet étonnant avenir du discours où la violence secrète, désarmant la violence ouverte, finit par devenir l'espoir et la garantie d'un monde libéré de la violence. C'est pourquoi (je le dis en passant, et ces choses ne peuvent être dites qu'en passant), nous sommes si profondément offensés par cet usage de la puissance qu'on appelle torture. La torture est le recours à la violence — toujours sous l'espèce de la technique — en vue de faire parler ; la violence, perfectionnée ou camouflée en technique, veut qu'on parle, veut une parole ; quelle parole ? Non pas cette parole de violence — non parlante, fausse de part en part — que logiquement elle peut seulement espérer obtenir, mais une parole vraie, libre et pure de toute violence. Cette contradiction nous offense, mais aussi elle nous inquiète, parce que, dans cette égalité qu'elle établit et ce contact qu'elle rétablit entre violence et parole, elle ranime et provoque cette terrible violence qui est l'intimité silencieuse de toute parole parlante, et ainsi elle remet en cause la vérité de notre lan-

gage entendu comme dialogue et du dialogue entendu comme l'espace de la puissance exercée sans violence et luttant contre la puissance. (La formule : « Nous allons le mettre à la raison », qui est dans la bouche de tout maître de violence, éclaire bien cette complicité que la torture a pour idéal d'affirmer entre la raison et elle-même.)

***

Dès que nous avons rapport, dans le champ ouvert à la possibilité et par elle, la puissance menace. Même la compréhension, mode essentiel de la possibilité, est cette prise qui rassemble le divers en l'un, identifie le différent et rapporte l'autre au même, par une réduction que le mouvement dialectique, après un long chemin, fait coïncider avec le dépassement. Tous ces mots, prise, identification, réduction, cachent en eux cette reddition qui est dans la connaissance comme sa mesure : il faut rendre raison, il faut que ce qu'il y a à connaître, l'inconnu, se rende au connu. Mais alors vient cette question apparemment innocente : n'existe-t-il pas des rapports ou un langage échappant à ce mouvement de la puissance par lequel le monde ne cesse de s'accomplir ? Dans ce cas, ces rapports et ce langage échapperaient aussi à la possibilité. Question innocente, mais elle-même déjà se questionnant en marge de la possibilité, et toutefois, pour garder sa dignité de question, ne devant pas se dissoudre dans cette extase d'une réponse sans pensée à laquelle elle risque de conduire.

Assurément, nous pressentons, employant alors ce mot comme au hasard, que l'impossibilité ne saurait être un mouvement facile, puisque nous nous verrions en lui retirés de cet espace où, par le seul fait que nous vivons et même mourons, nous exerçons, fût-ce négativement, un pouvoir. De même, la pensée de l'impossible, si elle était accueillie, serait, dans la pensée même, une sorte de réserve, comme une pensée qui ne se laisserait pas penser, sur le mode du pouvoir et de la compréhension appropriatrice, et ainsi, en cette réserve, mettrait la pensée sous la garde de l'impossibilité de penser. Voilà une dangereuse direction et une étrange pensée. Il faut toutefois

ajouter que l'impossible n'est pas là pour faire capituler la pensée, mais pour la laisser être selon une autre mesure que celle du pouvoir. Quelle serait cette autre mesure ? Peut-être précisément la mesure de l'*autre*, de l'autre en tant qu'autre et non plus ordonné selon la clarté de ce qui l'approprie au même. Nous croyons avoir la pensée de l'étrange et de l'étranger, mais en réalité nous n'avons jamais que celle du familier, et non pas celle du lointain, mais celle du proche qui la mesure ; et ainsi encore, quand nous parlons de l'impossibilité, c'est la seule possibilité qui, lui fournissant référence, sarcastiquement déjà la soumet. En viendrons-nous donc jamais à poser une question de ce genre : l'impossibilité, ce non-pouvoir qui ne serait pas la simple négation du pouvoir, qu'est-ce que c'est ? Ou bien nous demanderons-nous : comment découvrir l'obscur ? comment le mettre à découvert ? Quelle serait cette expérience de l'obscur où l'obscur se donnerait dans son obscurité ?

Et, continuant de questionner, nous demanderons-nous encore : s'il y a possibilité, parce que toujours en train de pouvoir, nous sommes cet être dressé vers l'avenir, toujours en avance sur soi et jusque dans ce retard qu'il est aussi, prenant les devants et se prévenant, n'aurions-nous pas, ayant reconnu, dans cette manière propre dont le temps s'accomplit en se devançant en nous, l'horizon de l'être comme possibilité, oui, n'aurions-nous pas chance d'être entraînés dans une expérience tout autre, s'il arrivait que celle-ci fût celle d'un temps en défaut, et comme privé de cette dimension de dépassement, dès lors ne passant pas et n'ayant non plus jamais eu à passer ?

Expérience que nous n'avons pas à aller chercher bien loin, si elle est donnée, d'une manière manifeste, dans la souffrance la plus commune, et d'abord physique. Sans doute, là où la souffrance est mesurée, elle est encore supportée, subie certes, mais, dans cette patience que nous sommes vis-à-vis d'elle, ressaisie et assumée, reprise et même comprise. Mais elle peut perdre cette mesure ; c'est même son essence d'être toujours déjà démesurée. La souffrance est souffrance, lorsqu'on ne peut plus la souffrir et, à cause de cela, en ce non-pouvoir, on ne peut cesser de la souffrir. Situation sin-

gulière. Le temps est comme à l'arrêt, confondu avec son intervalle. Le présent y est sans fin, séparé de tout autre présent par un infini inépuisable et vide, l'infini même de la souffrance, et ainsi destitué de tout avenir : présent sans fin et cependant impossible comme présent ; le présent de la souffrance est l'abîme du présent, indéfiniment creusé et, en ce creusement, indéfiniment gonflé, extérieur radicalement à la possibilité qu'on y soit présent par la maîtrise de la présence. Qu'est-il arrivé ? La souffrance a simplement perdu le temps et nous l'a fait perdre. Serions-nous donc en cet état libérés de toute perspective temporelle et rachetés, sauvés, du temps qui passe ? Nullement : livrés à un autre temps — le temps comme autre, comme absence de temps —, qui précisément ne peut plus nous racheter, ne constitue pas un recours, temps sans événement, sans projet, sans possibilité, perpétuité instable, et non pas ce pur instant immobile, l'étincelle des mystiques, mais, dans ce temps arrêté, incapable de permanence, ne demeurant pas et n'accordant pas la simplicité d'une demeure.

Cette expérience, ainsi éclairée, a une apparence pathétique, il faut l'admettre, mais à condition qu'on donne à ce nom de pathos aussi son sens non pathétique. Il s'agit, plutôt que de cet état paroxystique où le moi crie et se déchire, d'une souffrance comme indifférente, et non soufferte, et impersonnelle aussi bien (un fantôme de souffrance), si celui qui y est exposé est privé, justement par la souffrance, de ce « Je » qui la lui ferait souffrir. Nous le voyons donc, la marque d'un mouvement de ce genre, c'est que, par le fait que nous l'éprouvons, il échappe à notre pouvoir d'en faire l'épreuve, et ainsi non pas hors d'épreuve, mais ce à l'épreuve de quoi nous ne pouvons plus échapper. Expérience qu'on se représentera comme étrange et même l'expérience de l'étrangeté, mais si elle l'est, reconnaissons qu'elle ne l'est pas, parce que trop étrangère : au contraire ce qu'il y a de si proche que tout recul vis-à-vis d'elle nous est interdit.

Mais le tout à fait proche qui détruit toute proximité, nous avons, pour le désigner, un mot devant lequel nous nous retrouvons à nouveau, car c'est l'immédiat : l'immédiat qui ne permet aucune médiation, l'absence de séparation qui est

absence de rapport, parce qu'elle ne nous réserve pas ce qu'il faut de distance et d'avenir pour que nous puissions nous y rapporter, y advenir.

Qu'ainsi, toutefois, l'impossibilité — ce qui échappe, sans qu'il y ait lieu d'y échapper — ne soit pas le privilège de telle expérience exceptionnelle, mais derrière chacune d'elles et comme son autre dimension, nous pouvons commencer à nous en douter. Et, aussi, que si la possibilité a sa source dans notre fin même qu'elle éclaire comme notre pouvoir le plus propre, disant avec Hölderlin : « *Car c'est mourir que je veux et c'est un droit pour l'homme* », c'est de cette même source, mais cette fois originellement scellée, et se refusant à toute ressource, que l'impossibilité est originaire : là où mourir, c'est, perdant le temps où l'on peut encore prendre fin, s'engager dans le présent infini de la mort impossible à mourir, présent vers lequel l'expérience de la souffrance est manifestement orientée, elle qui ne nous laisse plus le temps d'y mettre un terme, fût-ce en mourant, ayant perdu aussi la mort comme terme.

***

Ici, nous aurons à nous demander si nous avons atteint un point d'où nous deviendrions attentifs, par une approche positive, à ce qui jusqu'à présent ne s'offrait à nous que comme le revers de la possibilité. Ce n'est pas sûr. Toutefois, nous avons gagné quelques traits décisifs : celui-ci d'abord que, dans l'impossibilité, le temps change de sens, ne se donne plus à partir de l'avenir comme ce qui rassemble en dépassant, mais est la dispersion du présent qui ne passe pas, ne se remet à aucun passé, ne vient de et ne va vers nul avenir : l'incessant. Cet autre trait : dans l'impossibilité, l'immédiat est la présence à laquelle l'on ne peut être présent, mais d'où l'on ne peut s'écarter, ou encore ce qui échappe en ceci même qu'il n'y a pas à lui échapper, l'insaisissable dont on ne se dessaisit pas. Troisième trait visible déjà dans le précédent : dans l'expérience de ce présent immédiat de l'impossibilité, ce qui régit, ce n'est pas le recueillement immobile de l'unique, mais le renversement infini de la dispersion, mouvement non dia-

lectique, où la contrariété est étrangère à l'opposition, à la conciliation et où l'autre ne revient jamais au même ; l'appellerons-nous le devenir, le secret du devenir ? Secret qui ruine tout secret.

Si nous maintenons ensemble ces caractères : présent qui ne passe pas, l'indessaisissable qui ne donne lieu à aucune saisie, le trop présent dont l'accès se refuse parce qu'il est toujours plus proche que toute approche, et se renverse en absence, est alors le trop présent qui ne se présente pas, sans laisser rien où l'on pourrait s'en absenter, nous apercevons que, dans l'impossibilité, ce n'est pas le caractère négatif de l'expérience qui la rend périlleuse, c'est l'excès de son affirmation, et nous apercevons que ce qui est dans l'impossibilité ne se soustrait pas à l'expérience, mais est l'expérience de ce qui ne se laisse plus soustraire et n'accorde ni retrait ni recul. Ainsi nous pouvons dire que l'obscur de ce mouvement est son découvert total, cela qui est toujours déjà découvert sans avoir eu à se découvrir et a toujours par avance réduit à la manifestation tout mouvement de cacher ou de se cacher. Présent en quoi toutes choses présentes et le moi même qui y est présent sont suspendus, toutefois extérieur à lui-même, et l'extériorité même de la présence, nous apercevons enfin, là, le point où temps et espace se rejoindraient dans la disjonction originelle : la présence est aussi bien l'intimité de l'instance que la dispersion du Dehors, plus strictement, c'est l'intimité comme Dehors, l'extérieur devenu l'intrusion qui étouffe et le renversement de l'un et de l'autre.

Mais tous ces caractères tendent à délimiter, en son illimité, ceci : que l'impossibilité n'est rien d'autre que le trait de ce que nous nommons si facilement l'expérience, car il n'y a expérience au sens strict que là où quelque chose de radicalement autre est en jeu. Et voici la réponse inattendue : l'expérience radicale n'est pas celle de ce qu'on appelle Transcendance, ce qui serait donné dans la distance de l'extrême lointain, c'est l'expérience de l'immédiat, la présence du trop présent, ou l'immédiat comme Dehors. Et l'autre réponse, c'est que l'impossibilité est ce qui échappe à toute négation, ce en quoi l'on est toujours déjà engagé par une affirmation plus initiale que toute initiative, prévenant

tout commencement et excluant tout mouvement d'action pour s'en dégager. Mais un tel rapport qui est l'emprise sur laquelle il n'y a plus de prise, nous savons très bien le nommer, puisque c'est toujours ce qu'on a essayé de désigner en l'appelant : passion. De sorte que nous serons tenté de dire provisoirement : l'impossibilité est le rapport avec le Dehors comme immédiat et, puisque ce rapport sans rapport est la passion qui ne se laisse pas maîtriser en patience, *l'impossibilité est la passion du Dehors même.*

Ces remarques une fois encore rassemblées, nous voyons qu'au regard de notre interrogation du début la situation s'est renversée. Ce n'est plus l'impossibilité qui est le non-pouvoir ; c'est le possible qui est seulement le pouvoir du non. Devrions-nous donc dire : l'impossibilité est l'être même ? Assurément, nous le devons ! Mais cela revient à reconnaître aussi dans la possibilité le pouvoir souverain de nier l'être : l'homme, chaque fois qu'il est à partir de la possibilité, est l'être sans être. Le combat pour la possibilité est le combat contre l'être.

Mais ne devons-nous pas dire aussi : l'impossibilité est ce qui dans l'être a toujours déjà précédé l'être, l'être qui toujours se précède et toujours ruine la décision du terme où il s'accomplirait ? Assurément, nous le devons ! Cela revient à pressentir que c'est bien l'être encore qui veille dans la possibilité et que, s'il se nie en elle, c'est pour mieux se préserver de cette *autre* affirmation qui toujours le précède et qui est toujours plus initiale que celle qui nomme l'être, affirmation que les anciens révéraient déjà sous le nom de Destin, cela qui détourne de toute destination.

Mais que signifie un tel tourbillon de notions raréfiées, cet orage abstrait ? C'est que nous venons d'être le jouet de ce renversement indéfini qui est « l'attrait » du rapport impossible et auquel ces merveilleux anciens avaient aussi été rendus attentifs, dans leur rencontre de Protée. Hommes de la mesure par connaissance de la démesure qui leur était proche, ne recommandaient-ils pas de le tenir fortement, ce Protée, et de le lier, afin qu'il acceptât de se déclarer véridiquement sous la forme la plus simple ? La simplicité est, en effet, ce qui seul répond à la duplicité de l'énigme. Quand, par

exemple, Simone Weil dit simplement : « La vie humaine est *impossible*. Mais le malheur seul le fait sentir », nous entendons bien qu'il ne s'agit pas de dénoncer le caractère insupportable ou absurde de la vie — déterminations négatives qui relèvent de la possibilité — mais de reconnaître dans l'impossibilité notre appartenance la plus humaine à l'immédiate vie humaine, celle qu'il nous revient de soutenir, chaque fois que, dépouillés par le malheur des formes habillées du pouvoir, nous atteignons la nudité de tout rapport, ce rapport à la présence nue dans la passion infinie qui vient d'elle. De même, Simone Weil écrit : « Le désir est impossible », et maintenant nous comprenons que le désir est précisément ce rapport à l'impossibilité, qu'il est l'impossibilité qui se fait rapport, la séparation elle-même, en son absolu, qui se fait attirante et prend corps. Et nous commencerons aussi à comprendre pourquoi, en une parole inspirée, René Char a dit : *Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir*. Enfin si jamais, imprudemment, il nous arrivait de déclarer : la communication est impossible, nous aurions à entendre qu'une telle phrase, évidemment abrupte, n'est pas destinée à nier scandaleusement la possibilité de la communication, mais à éveiller l'attention sur cette autre parole qui parle seulement, lorsqu'elle commence de répondre à l'autre région que ne régit pas le temps de la possibilité. En ce sens, oui, nous devons un instant le dire, quitte à l'oublier aussitôt, la « communication », pour reprendre un terme ici déplacé, la communication est seulement, lorsqu'elle échappe au pouvoir et lorsque s'annonce en elle l'impossibilité, notre dimension ultime.



Arrêtons ce chemin de réflexions : que, par la poésie et par l'art, nous soyons orientés vers un autre rapport qui ne serait pas de puissance, ni de compréhension, ni même de révélation, rapport avec l'obscur, il ne faut pas compter sur une simple confrontation de mots pour en recevoir la preuve. Nous pressentons même que le langage, fût-il littéraire, la poésie, fût-elle véritable, n'ont pas pour rôle d'amener à la

clarté, à la fermeté d'un nom ce qui s'affirmerait, informulé, dans ce rapport sans rapport. La poésie n'est pas là pour dire ce qui est dans l'impossibilité : elle lui répond, elle le dit en répondant. Tel est le partage secret de toute parole essentielle en nous : *nommant* le possible, *répondant* à l'impossible. Partage qui toutefois ne doit pas donner lieu à une sorte de répartition : comme si nous avions, à notre choix, une parole pour nommer et une parole pour répondre, comme si, enfin, entre la possibilité et l'impossibilité, comme entre ce qui est au-dessus et ce qui est au-dessous de l'horizon, il y avait une frontière peut-être mouvante, mais toujours déterminable selon l'essence de l'une et de l'autre.

Tout autre est ce partage qui n'est jamais fait, ni décidé une fois pour toutes, de même que l'on ne saurait enfermer les rapports de ces deux termes dans une opposition simple, pensant par exemple que la possibilité se conquiert sur l'impossibilité comme le jour sur la nuit et qu'à la fin, lorsque tout se sera affirmé dans l'évidence d'une lumière, l'impossibilité ne pourra être que définitivement maîtrisée et l'obscur, résolu en clarté. Façon de voir d'où il résulterait que celui qui se soucie de « l'impossible » est l'ennemi de la possibilité et vice versa. Je mentionne ces conceptions un peu enfantines, parce qu'elles traduisent les tranquilles certitudes du bon sens pour qui l'éclaircissement et l'obscurcissement s'opposent d'une manière assurée. Qu'au contraire, si jamais tout devait être un jour compris, ainsi que l'espérait Lénine, et si jamais la liberté, ce cœur du possible, parvenait à s'affirmer manifestement comme l'achèvement de notre pouvoir, loin de perdre la mesure de ce qu'il y a de secret en elle, c'est alors que nous serions prêts à répondre à la requête de son essence cachée : voilà ce qui échappe aussi bien aux hommes qui luttent pour le possible qu'à ceux qui voudraient s'en tenir dédaigneusement à l'écart.

Peut-être faut-il que tout apparaisse pour que le sens du rapport avec l'obscur se fasse plus essentiel ? Peut-être faut-il que ce qu'on appelle lumière, ce qu'on appelle *logos* règnent enfin totalement et s'accomplissent comme tout pour être accueillis dans l'affirmation qui les retient en dehors de tout ? Peut-être. Mais on ne peut pas non plus le

dire aussi simplement, ni se hâter de conclure que possibilité et impossibilité se tiennent dans une mutuelle appartenance qui nous permettrait déjà de les soutenir à la fois, difficilement mais heureusement. Comment pourrait-il en être ainsi ? La duplicité dans laquelle se rapportent l'une à l'autre ces deux mesures de nous-mêmes, tout en étant chaque fois prise à l'intérieur de l'une et de l'autre (duplicité propre du possible qui est en jeu dans le mouvement de la dialectique, duplicité qui est le renversement indéfini de l'impossible et l'attrait de la fascination), se donne aussi comme la mesure suprême qui prétend à son tour les déborder toutes deux et les arbitrer selon une décision encore inconnue : les montrant toujours en opposition, toujours en secret accord, et en même temps sans nul point de rencontre, sans autre point de rencontre peut-être que cet *improbable* dont Yves Bonnefoy, en le plaçant devant nous, nous a rendus, comme à notre insu, responsables.



Nommant le possible, répondant à l'impossible. Répondre ne consiste pas à formuler une réponse, de manière à apaiser la question qui viendrait obscurément d'une telle région ; moins encore, à transmettre, à la façon de l'oracle, quelques contenus de vérité dont le monde du jour n'aurait pas encore eu connaissance. C'est l'existence de la poésie qui, chaque fois qu'elle est poésie, forme par elle-même réponse et, dans cette réponse, est attention à ce qui est dans l'impossibilité. Elle ne l'exprime pas, elle ne le dit pas, elle ne l'attire pas, de quelque manière, sous l'attrait du langage. Mais elle répond. Toute parole commençante commence par répondre, réponse à ce qui n'est pas encore entendu, réponse elle-même attentive où s'affirme l'attente impatiente de ce qui est et l'espoir désirant de la présence.

MAURICE BLANCHOT

BAUDELAIRE ET LE BAROQUE
(Fin)

Le baroque a hérité du Moyen Age le lyrisme, les disparates, les doubles sens. Il leur a imposé cette *unité* qui demeure sa marque irrécusable. Si la ligne droite est haïssable, c'est avant tout qu'elle détruit ces unités organiques, ces « totalités indivisibles » — l'expression est de Baudelaire — que doivent constituer les œuvres d'art. C'est qu'elle isole chacune d'elles du cosmos, « totalité indivisible » lui-même par définition. Complexe, contradictoire et fourmillante, intimement liée au monde qui s'y reflète et s'y résume, ouverte sur le monde, l'œuvre baroque doit cependant être embrassée d'un seul coup d'œil, sentie d'une seule intuition. Son harmonie ne se réduit pas, comme celle de l'œuvre classique, à un équilibre entre des parties distinctes ; elle est la résultante d'analogies profondes entre des éléments mystérieusement fondus. « Un bon tableau, écrit Baudelaire, doit être produit comme un monde ; de même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par les suivantes... » Le *Salon de 1859* critique les peintres qui fabriquent leurs toiles décimètre carré par décimètre carré, laissent se former sous leur pinceau une multiplicité trop perméable à l'analyse — ou simplement anarchique. Œuvre « classique » ou « primitive », travail d'intellectuel ou d'artisan, plutôt que d'artiste, de créateur.

Et voici l'objet baroque par excellence, celui qui symbolise avec le plus de perfection le pouvoir unificateur de la vraie création : le lustre de théâtre. Ce « bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique » a « toujours paru l'acteur principal » à Baudelaire. Il est fait

d'une multitude de pièces, mais la transparence de chacune d'elles empêche de la distinguer des autres. La lumière désindividualise davantage encore chaque globe, chaque pendeloque, noie les bras et les axes qui dessinent trop clairement une structure. L'innombrable et minutieux assemblage, avec son mécanisme et ses fioritures, est saisi dans l'impérieuse unité d'un perpétuel flamboiement. Élargissant l'image aux dimensions du monde, Baudelaire évoque, dans *Fusées*, un « être immense, vaste, compliqué, mais eurythmique... ».

L'architecture belge, c'est un peu la réalisation de ce rêve. L'univers baroque, c'est la nature gardant sa richesse et sa fluidité, et pourtant soumise à un rythme, c'est l' « être immense » importé dans l'art sans amputation ni dissection, mais sans qu'aucune possibilité soit laissée au hasard ou à la révolte. Le monde demeure multiple et changeant, mais devient harmonieux et rassurant comme le lustre de théâtre. Le scintillement n'introduit plus de désordre, il lie, il coordonne. L'*unité* s'est imposée. Ou plutôt la ténébreuse unité organique s'est exprimée en une évidente unité esthétique.

Le « végétal irrégulier », dont Baudelaire aime les formes sinueuses et les progressions sans heurts, mais dont la vitalité l'inquiète, est l'un des objets tout désignés de cette imperceptible et décisive transformation. Ses bourgeonnements, sa force insinuante, paraissent soudain obéir à des desseins cachés mais sûrs ; il se fige à demi, « prend » en une substance intermédiaire entre le tissu vivant et le morne matériau qu'utilisent les sculpteurs des autres époques. Le *Rêve parisien* nous faisait entrevoir la possibilité d'un tel phénomène.

> *Non d'arbres, mais de colonnades*
> *Les étangs dormants s'entouraient...*

Dans la *Vie antérieure*, les portiques s'estompaient peu à peu, perdaient leur raideur dans un poudroiement de paysage maritime, se laissaient envahir par les caprices du règne végétal. Inversement, la forêt se dépouille ici de son insoutenable spontanéité, pour s'organiser en une ébauche d'édifice. Les reflets des vagues brisaient l'ennuyeuse régularité de l'évocation pompéienne ; c'est maintenant

l'eau qui s'immobilise en « cataractes de cristal », qui partage « l'enivrante monotonie » du métal et du marbre. L'ordre et la vie vont à la rencontre l'un de l'autre et se rejoignent au point où l'un n'est plus qu'une pellicule transparente, un mince réseau prêt à se rompre, où l'autre cesse d'être une menace; c'est vers ce point que convergent les rêveries baudelairiennes et les réussites baroques.

Il y a, certes, un peu de cette dialectique dans tout art, Baudelaire l'a démontré mieux que personne. Mais le baroque la pratique avec une particulière audace. Il ne se contente pas de nous donner un équivalent stylisé de la plante, il l'annexe telle quelle. Il n'*évoque* pas le monde végétal, il le plagie. L'acanthe grecque, même délivrée des limites du chapiteau, ne lui fournit pas l'essentiel de sa décoration ; il utilise des palmes et des pampres « qui ont l'air vrai », des grenades avec leur couleur réelle, fendues et laissant apercevoir leur chair tendre. Baudelaire remarque des « buissons de roses artificielles ». Ailleurs, des confessionnaux se dissimulent sous des touffes de palmiers. Des chaires sont nichées entre les branches d'un arbre. Toutes ces espèces robustes et proliférantes qui, livrées à elles-mêmes, narguent insolemment le poète, les voici, et non leur inoffensif simulacre, entraînées dans les jeux souverains d'une architecture. Elles sont surprises et conquises, non pas mortes, taillées, lovées au sein de quelque bourgeon hivernal, mais épanouies, agitées, éclatantes, offertes au vent et au soleil des saisons vivantes. Ce rouge est le rouge même de maturités naturelles, ces feuilles de stuc semblent teintées de chlorophylle — mais ce sont les éléments d'une polychromie savamment composée ; cette liane a d'inquiétantes ondulations d'être animé, et ses mouvements, pourtant, sont nécessaires comme le dessin des rinceaux classiques. C'est une nature vraie que, devenue « spectacle », Baudelaire peut contempler pour la première fois en toute quiétude, avec ses efflorescences et ses fruits mûrs mués en joyaux, ses forêts à la fois dociles et inaltérables, ses poussées de sève soustraites aux désordres du printemps et aux dessèchements de l'automne, ses jaillissements pénétrés d'éternité...

Il en va de même pour l'homme. L'art baroque ne le saisit pas apaisé, dépouillé, tendant vers un archétype désincarné, mais lourd de caractéristiques personnelles, de sensualité, de passion. Entreprise aussi osée, et plus riche encore de conséquences, que le corps à corps avec une flore déchaînée. Mais c'est dans sa témérité même qu'elle trouve sa justification et ses raisons de succès. Ce « naturalisme » devant lequel on se récrie souvent, que l'on dit indigne de l'art, débouche sur l'art grâce justement à son caractère excessif, grâce à l'outrance de l'expression, de la couleur et du geste. Le visage convulsé ou extatique devient masque, les carnations « réalistes » deviennent maquillage, l'attitude devient théâtre. La transposition apparaît, évidente, alors que nous en croyions les exigences depuis longtemps perdues de vue. L'artifice vient au dernier moment sauver une nature humaine proche du paroxysme, de l'aliénation, de l'indécence. Baudelaire oublie ses répulsions, entrevoit la possibilité d'une réconciliation...

Mundus muliebris, avons-nous dit du monde baroque. Mais cette féminité est corrigée par la parure. D'un décor plein d'allusions à la douceur et aux emportements de l'être « *naturel*, c'est-à-dire abominable » par excellence, l'instinct et la facilité ont enfin disparu. Très frappé par « la beauté de la sculpture coloriée », Baudelaire nous signale, plus précisément, les « vierges peintes, fardées et parées ». La féminité cesse d'être l'opposé du dandysme. L'Église, qui a contribué à nous présenter une si terrible image de la femme, la réhabilite sans la figer en « œuvre d'art ». « L'Amour du Mensonge » est sanctifié. La femme n'est plus de chair, mais elle n'est pas encore statue. Avec ses gestes ardents, ses vêtements tordus par une tempête, ses joues très roses et son sourire, elle est le contraire du redoutable « rêve de pierre ». Elle est le contraire aussi du monstre décevant et absurde que Satan glisse parmi nous. Plus proches de notre cœur que les marmoréennes héroïnes de Canova, les saintes polychromes de Malines et de Namur échappent aussi sûrement aux servitudes terrestres. « La peinture du visage ne doit pas être employée dans le but

vulgaire... d'imiter la belle nature », écrivait Baudelaire en 1859. Cet irréalisme, découvert là où l'observateur superficiel ne voit qu'imitation maladroite, c'est la caractéristique essentielle du « style joujou ». En cherchant dans la masse des *Curiosités esthétiques* l'explication de ce terme un peu étrange, qui semble constituer pour Baudelaire la meilleure définition de la sculpture baroque, nous trouvons un article assez ancien, intitulé *Morale du Joujou*. Les thèmes de l'artifice et du maquillage commandent tout le développement. Le monde du joujou est celui où règne une « vie... beaucoup plus colorée, nettoyée et luisante que la vie réelle ». Les provocantes idoles baroques — martyres ensanglantées, bienheureuses délirantes ou pâmées, vierges écarlates à couronne d'or — évitent l'inhumaine raideur de la statuaire classique ; elles délivrent Baudelaire, en même temps, de l'obsession d'une réalité fade et négligée, inintelligible et nauséeuse, lui rendent l'espoir en une tendresse qui ne soit pas abandon, en une ivresse qui ne soit pas assouvissement.

Cette intensité sans cesse contrainte, retenue aux limites du débordement, de l'explosion, ces mimiques *un peu trop* expressives, ces agenouillements harmonieux, ce sont ceux du théâtre. L'architecte baroque « dirige », sous l'éclairage le plus scientifiquement trompeur, la plus noble « représentation » à laquelle la Chrétienté ait été conviée depuis le temps d'Arnould Gréban. Baudelaire témoigne d'un vif intérêt pour le processus de « dramatisation des idées religieuses ». Il s'arrête volontiers devant les « confessionnaux théâtraux », où l'aveu semble devoir respecter lui-même un cérémonial. Ne louait-il pas, quelques années auparavant, certains peintres anglais de conserver dans leurs tableaux la transposition scénique, de peindre un sujet *déjà* transposé ? « Nos amis d'outre-Manche ne représentent pas les sujets tirés du théâtre comme des scènes *vraies*, mais comme des scènes *jouées* avec l'exagération nécessaire... » De même, la « vérité » de Delacroix est souvent cette « vérité emphatique » qu'ont imprimée dans le bois des chaires les ciseaux flamands. La grandeur de Delacroix est celle de Shakespeare. Le « Rubens français » est « froidement déterminé à

chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible ». Son art s'apparente à celui de Frédérick Lemaître. Le mélodrame a une grande vertu : il éloigne de la vie.

La passion baroque, comme celle qui anime le drame élisabéthain et, parfois, la grande peinture romantique, n'est pas une concession au réel : elle interpose une barrière supplémentaire entre le réel et nous. Elle constitue un principe unificateur. A travers ce déchaînement, un ordre s'introduit. La passion, parmi nous, reste un accident ; sur la scène baroque, elle est Loi. Ordinaire symbole du Mal, de ses désordres, de l'inéluctable Héritage, elle élimine aux yeux de Baudelaire, avec le « naturel », la preuve majeure du Péché. L'Église officielle semble avoir encouragé la multiplication des équivoques et des pièges baroques pour démontrer par l'absurde le bien-fondé des condamnations chrétiennes.

N'espérons plus, mon âme, aux promesses du monde ;
Sa lumière est un verre et sa faveur une onde...

écrivait celui qui aurait pu être notre grand poète baroque. Nous avons parfois l'impression, en Flandre, au fond du Wurtemberg ou de la Bohême, que le pieux vertige est devenu fin en soi, que l'artiste se complaît en une inconsolable et blasphématoire nostalgie. Baudelaire dut apprécier la noble insolence de cette parodie de la Création, être tenté par ce somptueux abîme. Mais le baroque lui offrait aussi une douceur de Paradis Retrouvé, et il y pouvait oublier, à suivre un Jeu où coïncident miraculeusement innocence et conscience, les fatalités qui pèsent sur l'Homme.

PIERRE CHARPENTRAT

LE THÉATRE D'ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

C'est vainement que l'on chercherait, sous le titre des livres que depuis bientôt quinze ans publie André Pieyre de Mandiargues, l'annonce rassurante de leur genre. Eh quoi ? Ces histoires ne forment-elles donc pas des récits, des poèmes ces vers ? Si l'on entend bien qu'il ne s'agit pas de romans ni de nouvelles, que n'appelle-t-on les premiers des contes ? Le merveilleux et le fantastique, l'humour, l'érotisme, le morbide — et je n'ai garde d'oublier la confidence — sont, pour l'ordinaire, les composantes de tous les contes auxquels on songe en lisant Pieyre de Mandiargues, français, anglais, allemands. Que si nous laissons la vague des rêves et des images nous happer (l'auteur inlassablement la renouvelle, ajoutant comme à plaisir à notre désarroi), mais sans négliger pour autant l'étude du vocabulaire, les accouplements de mots, l'ordonnance des phrases et la structure des récits, voici la réponse à tant de questions et la raison d'une si grande perplexité : l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues en son entier est un théâtre.

Théâtre déguisé, qui se passe à peu près toujours de dialogues, ignore la division en actes autant que la succession de tableaux (j'y reviendrai) : voilà qui explique, selon moi, qu'il n'ose pas dire son nom. Puis chacun sait que le théâtre se vend mal que l'on n'a pas joué au préalable (raison d'éditeur, non pas d'auteur).

Le goût profond que Pieyre de Mandiargues éprouve pour le théâtre se vérifie au vocabulaire ; on ne lit aucun de ses récits qu'on ne rencontre une et souvent plusieurs fois, selon leur étendue, tels mots : théâtre, spectacle, scène, décor,

opéra... La plupart de ses récits sont essentiellement des mises en place de décors, des descriptions de lieux, des montages d'opéras, des préparations à un dénouement, des énoncés de rituel. Je n'en prendrais d'autre exemple que son dernier recueil, *Feu de Braise* [1], si la beauté de ce livre n'était telle que j'ai voulu, pour ne pas la quitter, la reconnaître ailleurs et relire des textes antérieurs à celui-là, *Dans les Années sordides*, *Le Musée noir* [2].

Dans *Feu de Braise*, sept récits se succèdent où la vocation du théâtre, le goût du spectacle à tout moment se révèlent : on observera, d'abord, que quatre d'entre eux sont commandés par la rêverie ou le rêve du personnage principal qui, par ce biais, revoit son passé, certains événements de grande importance pour lui — et d'autres qui semblent ne le concerner que fortuitement ; ainsi, pour le rêveur, le monde du rêve et celui de la rêverie se déploient-ils comme une scène que des personnages vont animer, en jouant devant le lecteur-spectateur et en lui imposant ce sentiment d'irréalité, de décalage dans le temps et l'espace qui assurent de la parfaite identité du rêve et du théâtre.

Pieyre de Mandiargues est le premier à s'émerveiller : « Cela fait un spectacle triomphal, que l'on voudrait admirer entre l'or et les salons d'un cadre de gala [3] », écrit-il d'une femme qui se déshabille. Phrase révélatrice : le cadre importe autant que l'acteur et, placé dans un certain décor, le spectacle serait plus beau. De là que l'écrivain, avec un soin minutieux, décrive les lieux qu'il choisit de présenter et, non moins longuement, insiste sur le décor. Le goût du lieu, de la scène, est chez lui si profond que, dès 1948, avec *Les Années sordides*, il écrit des récits qui se réduisent à une description de paysages où les êtres humains, morts et gelés, ne sont pas des personnages qui animent la scène, mais des éléments de la scène, la scène elle-même. Ce recueil présente le premier état du théâtre de Pieyre de Mandiargues, appelé à connaître d'autres avatars : c'est un théâtre muet, un théâtre inanimé, réduit à un élément unique.

1. Grasset.
2. Le premier chez Gallimard, le second chez Robert Laffont.
3. *Dans les Années sordides.*

Dans *Feu de Braise*, le théâtre est complet : sur le fond ou le devant d'une scène longuement décrite se meuvent des acteurs. Pieyre de Mandiargues semble ressentir moins vivement le goût des attitudes hiératiques, l'attrait pour les statues, que l'on trouve, au contraire, encore vif dans *Soleil des Loups*. A ceci près que, s'il parle d'une femme dont la beauté l'émeut, il la compare toujours à une statue, soit qu'il insiste sur l'analogie des formes ou qu'il rapproche la peau de l'une et la pierre de l'autre, séduit qu'il est par une identité de grain, une semblable patine. Dans tous les cas, le changement, depuis *Dans les Années sordides*, se remarque à l'utilisation constante qu'il fait du *mouvement* : ses personnages se déplacent sans cesse sur un fond et dans un décor inamovibles. Ainsi dans le cinquième récit de *Feu de Braise*, au titre très surréaliste : *Le Nu parmi les Cercueils*, une femme dévêtue passe sa vie dans un lieu de cercueils qu'elle escalade par un mouvement toujours repris, toujours recommencé et qui figure assez bien la punition éternelle. Dans le dernier récit, *Enfantillage*, c'est à l'aide de la mémoire et par le jeu des souvenirs que Jean de Juni, qui fait l'amour dans une chambre longuement décrite, erre, sans la quitter jamais, dans les provinces les plus reculées de son enfance [1].

Pieyre de Mandiargues, dans un texte de *Soleil des Loups*, a révélé le secret de sa démarche : « ... Mon attention commence toujours par se porter au menu, puis, échappée d'un détail, gagne de proche en proche ainsi qu'un flot qui monte... » (*La Vision capitale.*) Déclaration d'une merveilleuse exactitude : l'art de cet écrivain est un art visuel et l'on ne peut ici que songer, si l'on cherche des preuves, à la fantasmagorie des couleurs que Pieyre de Mandiargues déploie sous nos yeux, luxuriant bouquet ; le rouge et le noir sont les couleurs qu'il préfère entre toutes, mais il n'ignore aucune des autres, ni les plus subtiles nuances et, comme Baudelaire, il se révèle souvent sensible au « charme inattendu » du rose et du noir. Et voici que l'on ne peut plus douter, à présent, que la réfé-

1. Dans *Soleil des Loups*, la vision préférée de Pieyre de Mandiargues : sur la scène d'un lac gelé évoluent des patineurs, longuement. Ici encore, ces figures, d'une infinie variété, sont des éléments de spectacle.

rence aux couleurs soit l'une des clefs de cette œuvre et qu'elle nous permet de définir cet art mieux qu'on ne l'a fait jusqu'ici : si ce théâtre est injouable et s'il donne le change aux spectateurs pressés, c'est que la succession des scènes (ou tableaux) n'est pas la succession ordinaire au théâtre, mais une succession picturale (dans le sens de ce dernier adjectif : une succession de tableaux). André Pieyre de Mandiargues ou un théâtre de peintre.

Je négligerai ici l'œuvre critique de cet artiste dont on sait assez qu'elle pourrait fournir bien des arguments à cette idée d'un théâtre de peintre, et tout de même ne citerai-je que pour mémoire telle rencontre qu'on a le plaisir d'observer, entre Pieyre de Mandiargues, d'une part, et, de l'autre, les peintres flamands du fantastique, et Max Ernst, et Dali (par exemple, ces fraises qui jutent de la plaie ouverte d'une femme et sur son ventre s'étalent [1] comme, sur les épaules d'un personnage de Dali, des coquillages). De telles analogies sont plus le fruit du hasard ou de communes préoccupations qu'elles ne sont dues à des influences. L'œuvre de Pieyre de Mandiargues peut se définir un théâtre de peintre parce que chacun de ses récits est une longue succession de tableaux riches en couleurs, figures et volumes, chaque tableau ayant à charge de nous préparer au dénouement, lequel, dans la plupart des cas et à l'image du théâtre classique, survient dans la dernière partie du récit. Ainsi de *Rodogune*, cet autre conte de *Feu de Braise* : c'est dans les ultimes pages que les hommes méchants décapitent le bouc que la rumeur affirme être l'amant de Rodogune. Dans *Le Diamant* (sixième conte), le récit en son entier prépare le grand événement final ou Sarah la Vierge recevra la semence d'un mâle lilliputien, à tête de lion et prisonnier, comme elle, de la plus pure des pierres. La succession des tableaux, au cours des récits, est assurée par ce que Pieyre de Mandiargues excellemment appelle « le point de vue » : l'œil de l'auteur, toujours en éveil, se déplace sans arrêt, ajoute des tableaux aux tableaux ; leur originalité, leur caractère unique est obtenu précisément par ce mouvement de l'œil, ce voyage

1. Dans *Soleil des Loups*.

riche de haltes multiples qui sont autant d'images ravies au monde ; cet œil est bien un œil de peintre, qui ne s'intéresse qu'aux spectacles extérieurs, aux gestes des personnages, à leurs actes, aux formes et couleurs qui habitent l'espace — et très peu à la psychologie. Ce sont elles, les formes et les couleurs, qui doivent « signifier » le monde intérieur. La durée, dans les récits de Pieyre de Mandiargues, n'est pas une durée interne, soumise, comme dans le théâtre classique, aux passions des personnages, à leurs vertus, à leurs faiblesses; mais une durée externe qui ne dépend que des caprices de l'œil — si caprice il y a. Oui, il s'agit bien là d'un théâtre de peintre, comme il n'en est pas d'équivalent dans la littérature de ce temps.

Ce théâtre, cette peinture de l'extériorité, n'aiment rien tant que le rituel, la solennité et l'apparat. Le goût du spectacle est celui des cérémonies (je ne dis pas du *cérémonieux*, qui ne va pas sans académisme). Pieyre de Mandiargues — qui s'abandonne volontiers à son penchant pour le sacrilège et le travesti, musiciens vêtus d'habits ecclésiastiques et qui lutinent des filles, femmes déguisées en coqs — choisit souvent de raconter des histoires où la stricte observance de certains interdits aboutit à la reconnaissance d'un nouveau sacré. Ainsi dans ce conte merveilleux, *Le Diamant* : Sarah est une vierge froide et belle. Sa pureté, son indifférence totale et glacée à l'égard de la passion amoureuse lui permettent de lire dans les pierres précieuses et déceler la moindre paille, le défaut le plus subtil. Voici le rituel : Sarah, tous les jours qu'elle doit examiner une pierre, jeûne la veille, se recueille, avale tels granulés qui l'assurent d'un *pur* sommeil, effaçant « jusqu'au souvenir des rêves ». Puis elle se lave, scrupuleuse avec son sexe et sa croupe. Sarah recherche un certain « état de béatitude » et revêt une robe blanche. Quand elle se réveille, au matin de l'examen, elle quitte sa robe et c'est nue qu'elle étudie la pierre : admirablement apprêtée pour des noces mystiques, la voilà qui peut communiquer (ou communier ?) avec la gemme.

Enfin, ce théâtre est *le théâtre de la cruauté* : faut-il rappeler le goût de Pieyre de Mandiargues pour les créatures lilliputiennes, jeunes femmes enfermées nues dans une pierre,

chevalier prisonnier d'un morceau de bois, tel personnage, l'auteur, soudain rapetissé et qui évolue dans une miche de pain, en compagnie d'une véloce vermine (celle-ci occupe dans le bestiaire de Pieyre de Mandiargues une place de choix) ? Dans *Soleil des Loups*, Bettina avoue : ... « l'espace... m'a toujours donné le désir d'être étranglée... » J'ai dit, plus haut, cette vision à la Dali d'une femme de cire, non pas *sur*, mais plutôt *sous-naturelle*, et de son ventre « fendu d'une incision *césarienne* (d'où) sortaient, comme vomis, des flots d'énormes fraises, en cire et du plus achevé réalisme, qui retombaient sur le haut de ses cuisses ainsi qu'un tablier de fruits charnus ». Dans *Feu de Braise*, le premier récit conte un assassinat, le second une décapitation, le troisième la mort de quatre personnages ; le suivant illustre la méchanceté d'un amant, le cinquième est le récit de la séquestration d'une mère à jamais séparée de son enfant, le sixième nous instruit d'un viol ; enfin, dans le septième, un homme fait, tout le temps que dure le récit, l'amour à une femme et s'il tient, par ce biais, la mort en échec, qui le hante, ce n'est qu'au prix d'une peu commune indifférence à l'égard de la pauvre créature sous lui, qu'il besogne mécaniquement. Sarah, pour ouvrir le coffre-fort qui enferme la précieuse pierre, connaît le mot de passe : haras, et à ce propos elle observe que *haras* est son propre nom retourné « comme un gant, dans un sac, comme une pieuvre prise et suppliciée, tripes au dehors »... Pieyre de Mandiargues aime, par une seule phrase, susciter tels tableaux cruels, qui rappellent, plus que l'érotisme de Georges Bataille, celui de l'auteur dissimulé, mais non pas invisible, de l'*Anglais décrit dans son Château fermé* :

« Il déchirait les dentelles sur le sein des nourrices noires. »
« ... Il liait à des câbles de cerfs-volants, par leurs cheveux, des petites filles trempées de pluie. »
« ... Il usa contre elle d'un couteau d'os et mêla son sang à la vase. »

Mais « la tête coupée » surtout plaît à Pieyre de Mandiargues : peut-être pour la raison qu'elle constitue, de tous les éléments d'un spectacle, le plus impressionnant, celui qui a le

plus de chances d'amener la raison à déraison. J'en vois deux dans *Feu de Braise* (de sanglier et de bouc). Dans *Soleil des Loups*, le passage le plus *spectaculaire* et, au sens propre du mot, théâtral, n'est-il pas celui où un vieillard complètement nu entre à l'improviste dans la chambre d'une jeune fille, « tient à la hauteur de la poitrine un objet où régulièrement il porte la main, une tête de vieille femme, fraîchement coupée... à laquelle il arrache, de la façon exacte dont on plume une volaille, des poignées de longs cheveux gris » ?

Une dernière remarque : nous avons dit, au début de ces pages, que le récit type de Pieyre de Mandiargues, et qui définit sa *manière*, est une évocation du passé déclenchée par le rêve ou entraînée par la rêverie (quelquefois, le rêve est au *présent*, je veux dire qu'à la faveur d'un bruit, d'une odeur, un dormeur assiste à des événements comme à la représentation d'une pièce de théâtre ou à la projection d'un film). Le théâtre de cet auteur est ainsi le seul qui soit assuré, du début à la fin, de la présence de trois *voyeurs* (et non pas deux, comme il en va dans l'ordinaire littérature) : l'auteur, le lecteur, le personnage. Et sait-on comment il appelle le rêve ? « L'heure du théâtre » (dans *Feu de Braise*). Ailleurs, par une phrase placée en exergue, il demandait qu'on voulût bien considérer certain livre comme « une sorte de corrida ».

YVES BERGER

LE THÉATRE

LES SÉQUESTRÉS D'ALTONA

Il y a plus d'une façon, pour le spectateur favorable, de se sentir un peu triste et humilié après les quatre heures qu'il aura employées au Théâtre de la Renaissance à écouter le dernier drame de Jean-Paul Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*. Triste parce qu'une des plus belles intelligences de ce temps aura livré une œuvre lourde, sans grâce aucune, sans relief, sans saillie, et à laquelle il eût suffi peut-être d'un peu plus d'art pour toucher le public par autre chose que par le respect. Humilié parce qu'il se sera rendu compte que le problème soulevé par Sartre est d'une importance capitale pour l'avenir de la France et de la démocratie, que la salle, loin de s'émouvoir de la question, ne semble même pas l'apercevoir, et qu'enfin certains impératifs liés au régime politique du jour ont peut-être obligé l'auteur à employer des détours si obliques que le but qu'il s'était proposé : intervenir utilement dans la solution du problème, s'en est trouvé complètement obscurci. Triste et humilié encore parce qu'il aura vu une fois de plus, et malgré le talent d'un des plus forts dramaturges de l'époque, s'effondrer le mythe de l'efficacité dramatique : admettons que ce spectateur favorable eût fait une enquête, à la sortie du théâtre, pour savoir quelle réplique avait le plus frappé, nul doute que la réponse eût été, dans toutes les bouches, la même, parce qu'une seule réplique, à vrai dire, avait porté : l'ancien officier allemand qui arrache de sa poitrine les médailles, les décortique, en tire une pastille de chocolat qu'il croque à pleines dents et s'écrie : « Elles sont à moi, je les ai gagnées, je peux bien

les manger ! », voilà du vrai théâtre politique, c'est-à-dire à la fois une idée polémique et une image qui l'exprime et reste gravée dans la mémoire. Mais un seul mot, un seul gag en quatre heures ! Sa portée même est affaiblie par l'effort qu'il semble avoir coûté à l'auteur. Il eût fallu une perpétuelle invention verbale, une pantomime sans cesse renouvelée, pour mettre les rieurs du bon côté, s'il était impossible de leur exposer directement et sérieusement le problème.

La torture est toujours un crime de droit commun : il ne me semble pas que Sartre ait rien voulu dire d'autre. Inutile d'ajouter à quelles conditions elle est un crime, et d'énumérer les possibilités historiques de l'application de la torture : elle est toujours, et partout, un crime. Je vois bien les raisons qui ont empêché Sartre d'exposer ce problème avec des personnages et dans un contexte qui eussent été plus familiers au public et qui l'eussent moins dérouté que cette famille de richissimes industriels allemands dans une énorme et hideuse villa des environs de Hambourg. Mais laissons de côté ces raisons : elles nourrissent la tristesse et l'humiliation, que j'ai dites plus haut, et la colère des hommes de cœur. La grosse machinerie mise en branle par Sartre a d'autres motifs, dont il est plus directement responsable.

D'abord l'intrigue. Elle est connue, je la résume. Au rez-de-chaussée de la ville d'Altona, treize ans après la fin de la guerre, l'industriel von Gerlach, qui a pu, grâce à quelques compromissions avec le régime nazi, puis grâce au soutien des nations capitalistes occidentales, sauver ses chantiers de construction et rétablir sa fortune, préside le conseil de famille. Il va mourir, atteint d'un cancer à la gorge. Auprès de lui, son fils cadet, le mou, le faible Werner, sa fille Leni, et la femme de Werner, Johanna. Mais les dernières volontés du père ne s'expliquent pas sans la présence au premier étage d'un mystérieux pensionnaire, qui n'est autre que le fils aîné des Gerlach, Frantz, le fils brillant, le fils doué. Depuis la fin de la guerre il vit cloîtré dans une chambre : l'a-t-il voulu lui-même, ou a-t-il été enfermé par les siens, pour d'obscurs crimes de guerre dont le scandale rejaillirait sur toute la famille ? On ne sait au juste. Johanna veut en

avoir le cœur net. Elle surprend le secret qui avait permis pendant ces treize années à la seule Leni de s'introduire auprès du séquestré. Elle découvre, en même temps que le spectateur, une cellule de fou où l'ancien officier allemand s'adresse à lui-même de vagues et pompeux discours sur l'histoire, le temps et la mort, que tantôt il dicte à un magnétophone, tantôt il rugit vers le plafond où il croit voir ramper des crabes. D'où lui vient cette folie ? Le père donne quelques explications, qui ne paraissent plausibles ni à Johanna ni à personne dans la salle. La trame s'embrouille de fils secondaires: amour naissant de Johanna et de Frantz, qui s'oppose à la passion incestueuse de Leni pour son frère et à la veule jalousie de Werner, etc. Il faut attendre la dernière scène, et le dernier beuglement du magnétophone sur le plateau désert, pour avoir la clef : Frantz a été « le boucher de Smolensk », il a torturé et massacré des partisans en Russie, et s'il s'est lui-même séquestré dans une chambre dont il a muré la fenêtre; s'il continue de nier sa famille et l'Allemagne, c'est que le spectacle de leur prospérité renaissante ne lui permettrait plus de se cacher que tous les actes qu'il a commis pendant la guerre ne sont que des crimes de droit commun, rendus crimes de droit commun par l'écroulement — et pis encore par la mise au rancart, par l'oubli pur et simple — de l'idéologie qui les avait justifiés.

Qui ne voit la faiblesse de cette intrigue, l'inutilité et même la nocivité de ce « suspense » par rapport à l'efficacité que la pièce aurait pu avoir ? Le public est tenu en haleine uniquement par le « pourquoi » de la folie de Frantz : le rôle est d'ailleurs remarquablement joué par Serge Reggiani, et toutes les trouvailles de l'auteur et du metteur en scène créent autour du dément une atmosphère d'inquiète perplexité : pourquoi, mais pourquoi ce délire, ces crabes, ce cocasse lugubre ? On est soulagé d'apprendre à la fin qu'il y avait une bonne raison à cela. Mais, du même coup, on ne se préoccupe plus ni de torture, ni de politique, ni de la responsabilité de qui que ce soit devant quoi que ce soit : il ne s'est agi que du « cas » d'un homme en proie au remords. L'erreur est double : du point de vue politique, la pièce aurait gagné en clarté et en ampleur si dès le début le pro-

blème avait été posé nettement des rapports entre l'ancien tortionnaire et l'Allemagne ressuscitée. Du point de vue psychologique, le côté boulevardier de la pièce, les intrigues des deux femmes autour de Frantz, les trivialités de 1930 échangées autour du malade, tout cela, qui est dû uniquement au « mystère » et à l'ignorance de Johanna, aurait pu être ramené au débat vigoureux et féroce qui faisait la beauté de *Huis Clos*.

Il y a une excellente idée de théâtre dans *Les Séquestrés d'Altona* : c'est la lutte de cet homme, à la fois fou et raisonnable, contre les fantômes de sa mémoire, de sa conscience. Le meilleur Sartre s'y retrouve, celui d'avant-guerre, celui de *La Nausée*, celui de *Huis Clos* aussi, qui avait choisi de rendre compte de la condition humaine en l'isolant entre les quatre parois d'une cellule. Parvenu à la maturité, Sartre a voulu, comme Gœthe avec le second *Faust*, élargir cette cellule aux dimensions de l'histoire. Résultat : un drame bourgeois, auquel ne manquent ni le *pater familias*, ni le fils raté, ni la fille incestueuse, ni la bru adultère, et que n'arrivent pas à sauver les extravagances brillantes du fils prodigue, miroir et conscience du monde. Je crois que Sartre a été une fois de plus victime de ce travers qui gâte un peu toute son œuvre : je veux dire ce zèle, hérité de la double formation du normalien philosophe et du polémiste, à envisager tous les aspects d'une situation ou d'un problème donné, à réfuter par avance toutes les objections possibles, à susciter enfin des adversaires pour le seul plaisir de les confondre. D'où ces personnages appliqués et lourds (le père, Werner, Leni), d'où l'ennui de ces passes oratoires où il n'y a pas d'enjeu véritable.

Ceci dit, la pièce n'est pas aussi indigne de Sartre qu'on l'a prétendu. On y admire cette fière passion intellectuelle qui a toujours été sa note dominante, ce découpage précis et dur des idées, un mélange d'intransigeance et de désinvolture qui n'est pas sans séduire, par l'absence même de poésie. Non, on ne pouvait pas, raisonnablement, espérer qu'en cette villa d'Altona, située pourtant au cœur de la région hanséatique, entre le Hambourg de Brahms et le Lubeck de Thomas Mann, Sartre eût concédé un peu d'art ;

et il y aurait de l'injustice à déplorer que dans la chambre de Frantz, au lieu de ce magnétophone caverneux, il n'ait mis un piano... Il voit ces Allemands comme il voit tous les hommes : créatures abstraites et violentes, acharnées dans un combat sans tendresse. Il est dommage seulement que la puissance synthétique, qui amalgamait dans ses meilleurs drames les matériaux disparates, fasse aujourd'hui défaut.

DOMINIQUE FERNANDEZ

LE CINÉMA

LES VISAGES D'INGMAR BERGMAN

L'atout, le talent, la méthode de Bergman, c'est la liberté. On croirait que pour lui le cinéma ne se connaît pas de limites, qu'il osera, un jour ou l'autre, tout aborder. Si tout est permis depuis assez longtemps aux écrivains et aux peintres, le cinéaste est redevable de son existence à un public si large qu'il se sent plus ou moins condamné à lui plaire, — à ne pas trop lui déplaire. Un peintre, c'est encore le grand ébéniste d'un seigneur-collectionneur. Un écrivain peut se contenter pendant vingt ans de mille lecteurs. Un auteur de films gagne à chaque tentative le droit de risquer la suivante. D'où le relatif inconfort, la raideur pourrait-on dire, du réalisateur vis-à-vis de lui-même. (Qu'on se rappelle les difficultés rencontrées par un Astruc, ou la patience d'Alain Resnais avant d'oser faire avec *Hiroshima* le film qu'il rêvait depuis dix ans de tenter.) Au contraire, ce qui surprend et séduit chez Bergman, c'est le sentiment qu'il donne de raconter comme il le veut ce qu'il veut. Voici le mot important : *raconter*. Personne au cinéma ne raconte, selon moi, aussi bien que Bergman. Le meilleur exemple de cette maîtrise n'est d'ailleurs pas ce *Visage* à propos duquel nous bavardons, mais l'admirable *Fraises sauvages*. Je ne sais pas si l'on a assez dit l'importance et la qualité de ce film. Comment un jeune cinéaste, après *Les Fraises sauvages*, pourrait-il mener encore ses films de la même façon ? Dès le choix du sujet régnait l'extraordinaire désinvolture de Bergman : minceur du « sujet » classique, ampleur et ambition du sujet réel : l'âge, et l'ombre de la mort passant sur la vie d'un vieillard. Puis, à partir de là, commençait ce qu'on est tenté de nommer la promenade du film. C'était tout un voyage ! Il y avait le passé, l'enfance, les vies parallèles, les vies voisines, les vies

croisées au hasard ; il y avait l'anecdote et le rêve ; les intrigues se nouaient, se succédaient, sur plusieurs tons, à plusieurs modes, chaque personnage prenant le temps de parler quand il le fallait, l'auteur prenant le soin de dessiner son paysage, son décor, même si paysage et décors ne devaient apparemment pas « servir ». Cela était admirable, cette gratuité, cette attention à tout ce qu'une histoire peut lever d'histoires proches, à tout ce qu'une intrigue, un portrait supposent d'intuition du *reste*, de passion du reste. *Les Fraises sauvages* était un film de quatre-vingt-dix minutes : si vous essayez de le raconter il vous semblera long, multiple, fourmillant comme un gros livre. Vous découvrirez aussi qu'il est difficile d'en parler dans le vocabulaire du cinéma ; celui de la littérature, des souvenirs s'impose, et cependant seul le cinéma pouvait raconter ainsi le passé, la mémoire, la guerre et la paix qui se font dans le cœur d'un vieil homme. On était sans cesse émerveillé par l'aisance de Bergman, par la souplesse avec laquelle il se mouvait à l'intérieur de cette histoire toute en allusions, en images, en lentes dérives du souvenir.

Nous retrouvons la même science, ou presque, dans *Le Visage*. Si l'impression de liberté y est moins forte, c'est que l'auteur, cette fois, parmi les sujets qui l'obsèdent, a choisi de revenir aux questions métaphysiques et au style fantastique du *Septième Sceau* ou de *La Nuit des Forains*. Ce n'est pas la partie que je préfère dans l'œuvre de Bergman : selon moi ses réussites incontestables sont une comédie — *Sourire d'une Nuit d'Été* — et une espèce de *Temps perdu : Les Fraises sauvages*. L'autre thème favori — les femmes — étant traité, selon les cas, avec plus ou moins de bonheur, d'aisance, de légèreté, sans jamais avoir, il me semble, trouvé sa parfaite expression.

L'anecdote du *Visage* est belle et équivoque. On y voit la troupe du Dr Vogler, magnétiseur et magicien sans doute convaincu de charlatanisme, arriver dans une ville et contrainte, par un caprice de quelques nobles personnages — le préfet, un médecin qui ne croit pas à la magie, un haut fonctionnaire — de donner une séance au cours de laquelle les esprits forts comptent bien s'amuser aux dépens de la

« science » de Vogler. Humilié, mage et imposteur à la fois, médiocre acteur trop bien grimé et hypnotiseur dangereux, Vogler se vengera assez horriblement de la morgue et de la satisfaction des grands bourgeois. Puis, au moment où sa machination paraîtra tourner à la confusion de la troupe, arrivera un message du roi désireux d'assister aux numéros du magicien. Ainsi l'ordre et le bon sens remis à leur juste place par un désir du souverain, la complicité secrète entre les grands et les fous, les rois et les mages, établie de façon spectaculaire, le Dr Vogler partira, dans un sourire et une petite fanfare, abandonnant ses maîtres éphémères à une vie, hélas, où tout s'explique, où tout se comprend...

Mais tout cela fourmille, remue, parle, évoque beaucoup plus qu'un résumé semblable ne le laisse croire. On est tenté à chaque instant de tirer une morale qui se trouve démentie l'instant d'après. Les images, qui sont simples et belles, laissent toujours l'impression que *quelque chose* vit derrière elles... La sensation de *danger* est constante. Ce ne sont pas seulement les séquences — d'ailleurs habiles — de la scène d'épouvante qui font frissonner ; c'est la façon même dont Bergman aborde les choses, son obsession de la mort, du temps, et de la vie qui est peut-être derrière la vie. Cette dimension de la peur est sensible à chaque image. On regrette, bien sûr, quelques coups de tonnerre inutiles, quelques mains ou pendus ou cadavres dignes de Frankenstein. Cette tentation mélodramatique déjà sensible dans *Le Septième Sceau* nous faisait justement préférer les films où l'humour et l'élégie l'emportent dans la manière de Bergman sur son expressionnisme métaphysique. De même on parle un peu trop dans *Le Visage* (au début surtout, dans la calèche, et avec un joli luxe de mots abstraits !). Mais ces reproches sont peu de chose à côté du plaisir que l'on trouve à entrer dans cet univers si étrange, si dense, où tout ce qui est dit — même quand c'est un peu trop souligné — nous frappe ou nous dépayse. Oui, décidément, j'ai beau ruser pour m'éviter une conclusion trop emphatique, il faut le dire : Ingmar Bergman doit être le meilleur cinéaste européen vivant.

FRANÇOIS NOURISSIER

NOTES

LITTÉRATURE ET ESSAIS

SWIFT : *Instructions aux Domestiques* (Le Livre de Poche).

Je viens de retrouver dans Swift cette ironie continuée et cette perpétuelle antiphrase que les Anglais nomment humeur et que nous devons appeler persiflage. Il s'agit que l'auteur ait sur lui-même assez d'empire pour donner à l'amertume et à l'indignation les couleurs de l'approbation. Swift feint d'écrire un traité du parfait domestique et, sous prétexte d'instruire de leurs devoirs le sommelier, la cuisinière ou le cocher, il nous les montre tels qu'ils sont ou tels que leurs maîtres les font, c'est-à-dire imposteurs et rampants, n'accordant leurs flûtes que pour jouer faux.

Mais, après tout, qu'est-ce donc que Swift, sinon un prêcheur qui s'habille en polisson afin d'être écouté des dévotes ? La vertu endort, le vice amuse. Voilà Minerve réduite à voler la ceinture de Vénus. Bossuet dit du mariage qu'il est un bien qui suppose un mal dont on use bien. C'est le piège honnête du satirique. Dieu se sert du diable au profit de Job. Puisque les hommes n'apprennent qu'en riant à être sérieux, commençons par les leurrer. Soyons coquets de la coquetterie de Judith. Ce miel de poète qui dore la pilule de Lucrèce, c'est l'art de Swift dans le moindre de ses ouvrages. J'avoue pourtant que la contre vérité, quelque insinuante qu'elle paraisse, me rebute à la longue. Les Anglais sont patients ; j'appartiens à une race qui demande l'heure quand sonne le premier coup de l'horloge. Un rire trop jaune et si invariable ne convient pas à notre vivacité. Nous respectons la raison jusqu'à redouter dans l'absurdité le bruit de manivelle qui vient d'un puits où il n'y a pas d'eau. Comment s'étonner de ce que Swift devint fou lorsqu'on l'entend soutenir jusqu'aux dernières conséquences une géométrie hurluberlu ? L'insensé ne se trompe jamais en chemin ; il se trompe de chemin. La page célèbre qu'écrivit Montesquieu dans le goût anglais, à propos des nègres, marque la force et la faiblesse d'un

genre fondé sur l'équivoque où il s'embourbe. On confond le ruban d'Agnès avec la toile de Pénélope. Notre pétulance et notre vanité se blessent d'une répétition qui nous prend pour des sourds. On peut remarquer que les charges où la parole est jointe au dessin, dans les journaux de Londres, ne font pas le régal de tout le monde. J'y suis, pour ma part, étranger. Roger Nimier préfère à nos oiseaux le jambon tranquille de Swift. Moi, je ne digère pas ces poupons irlandais qui, pendant quinze pages, rôtissent sur la broche. Distinguons la santé d'avec l'épaisseur et l'anglomanie d'avec l'appétit. Mais ne nous brouillons pas là-dessus. L'insomnie d'un bon coucheur ne va ni jusqu'à empêcher l'autre de dormir ni jusqu'à ne pas souhaiter qu'il se réveille.

ROGER JUDRIN

MAURICE BLANCHOT : *Le Livre à venir* (Gallimard).

Écrire une « note » sur Maurice Blanchot, voire sur un seul de ses livres, quelle gageure ! Il y faudrait au contraire un très long, très patient discours. De quoi parlerait ce discours ? De lui-même, comme on va le voir, ce qui impliquerait qu'il n'aurait pas de fin. Usons donc plutôt d'impatience, rompons cette note en tronçons de hasard.

▪

Car chaque livre nouveau de Maurice Blanchot contient et approfondit tous les autres. On passe de niveau de *L'Espace littéraire*, publié il y a deux ans, au *Livre à venir*, celui-ci. C'est la même voix. C'est aussi le même sujet, le même objet, la même recherche, la même présentation de courts chapitres précédés d'un titre intrigant. On ne sort pas des cercles d'un enfer littéraire où les mêmes damnés célèbres gravitent autour d'un centre auquel tous les noms qui ne désignent rien d'explicite peuvent convenir : néant ou origine, silence ou absence, ignorance ou nuit.

▪

Surtout, c'est le même ton. Ton surprenant. Chez Valéry, chez Claudel, chez Breton, le ton nous comble sans nous surprendre : il est au service d'idées, d'un système. Mais Blanchot existe-t-il autrement que par le ton ? Chez lui, le ton est l'idée même, et mieux encore la forme de l'idée, ou son appel. Certains « grands » écrivains, nous dit-il, ont je ne sais quoi de péremptoire dans la voix. Ce sont des ténors, des « dictateurs », qui s'imposent par leur hauteur et par la force de leur foi. D'autres, au contraire, « ont ce ton neutre, cet effacement et cette transparence à peine ridée par laquelle ils semblent offrir à la parole solitaire une image maîtrisée de ce qu'elle est et comme un

miroir glacé, pour qu'elle soit tentée de s'y réfléchir, — mais, souvent, le miroir reste vide ». Parmi ceux-là, Blanchot, avec ce qui compte pour lui dans la littérature, et singulièrement dans la littérature moderne.

*

Qu'est-ce donc qui *compte* ? Que doit-on entendre par « parole solitaire » ? La neutralité du ton ne doit pas nous abuser : ces discours sont pleins de passion, ne sont qu'une passion. Passion glacée, il est vrai. Ces discours sont d'eau polaire, ne scintillant guère que d'éclats étrangers, paillettes innombrables arrachées aux rives souterraines, aux noms les plus extrêmes de la littérature. Ainsi, dans *Le Livre à venir*, Proust, Artaud, Rousseau, Joubert, Mallarmé, Kafka, James, Claudel, Virginia Woolf, Hesse, Broch, Musil et quelques vivants : Char, Michaud, Beckett, Robbe-Grillet, Queneau, Genet...

Retirés de leur époque, rendus à des secrets peut-être ignorés d'eux-mêmes, considérés sous la lumière de leur éternité instantanée. Qu'est-ce qui les rassemble ? D'abord, l'idée que la littérature est une expérience. Que cette expérience est l'approche d'un secret trop vaste, trop essentiel pour se laisser jamais exprimer. Car ce secret se dérobe dans l'effort qu'on fait pour l'atteindre, si bien qu'on peut se demander s'il n'est pas seulement sa propre dérobade, ce glissement qui l'escamote à l'instant magique où il apparaît. Secret qui est la condition et la fin de l'art et de la littérature, mais aussi le désespoir de l'art et l'impossibilité de toute littérature. Et pourtant, étant désespoir, étant impossibilité, montrant par là même sa nécessité inéluctable, son exigence infinie, sous le regard de laquelle il ne reste plus à l'écrivain qu'à entrer dans la mort : celle de l'image (Mallarmé, Rilke, Michaux, Borgès), celle de « point zéro » (Beckett), celle qui consiste à toujours recommencer (Kafka, Melville, Blanchot), laquelle confine à celle du silence (Joubert, Rimbaud) ou enfin la vraie (celle de Virginia Woolf).

*

J'ai dit que ce secret pouvait être ignoré de ceux qui l'approchent même de plus près, comme les brins de limaille ignorent l'aimant qui les oriente. Aveugle, attaché à la meule du langage, l'écrivain broie les gerbes d'un soleil obscur. Or, ce centre autour duquel il tourne n'existe que parce qu'il tourne autour de lui. Le silence, qui est l'âme même des Lettres, n'existe que parce que nous en parlons. Mais qu'arriverait-il si l'écrivain, Blanchot, par exemple, se faisait soudain conscient de ce vide, de cette duperie ? Ne risquerait-il pas de se révéler alors comme le dernier écrivain, celui dont il nous est parlé dans *Le Livre à venir*, et après lequel le murmure originel reprendrait pour envahir et pourrir tout silence ? Mais que serait encore ce mur-

mure, que le silence lui-même qui parlerait tout seul et pour nous ? Ainsi viendrait un temps d'extrême misère, auquel nous touchons peut-être, où l'impossibilité de la littérature ne serait rien d'autre que la littérature elle-même, enfin réalisée, recréée par son propre oubli.

Telles sont les « idées » que l'on trouve dans ce livre, et dans quelques autres. A ces idées, nulle preuve, bien entendu, que, peut-être, le mouvement actuel des lettres. Supposons qu'un vers de Mallarmé, mettons :

Je ne hululerai pas de vide nénie,

crève, se désagrège et se disperse, retourne à l'humus, au magma originels dont il est né, dont il avait rassemblé, concentré, cristallisé l'appel, supposons qu'il éclate et se fonde dans la vieille confusion intemporelle : ce mouvement inverse, ce serait peut-être, en effet, toute la littérature actuelle — valable.

*

Nulle preuve, sinon encore celle qu'apporte l'œuvre de Blanchot lui-même. Il faut certes parler ici de gratuité, et même de vanité. « Ce discours, est-on souvent forcé de penser en lisant ses livres, ce discours ne rime à rien. » Et on a raison de le penser. Il semble souvent, il est vrai, que l'auteur nous parle de rien, que toute sa passion, sa volonté et son exigence soient tendues vers quelque chose d'imaginaire et de purement inventé. Il semble donc qu'il suffirait qu'il se taise, que nous fermions le livre, pour que le réel se referme avec lui et avale son mystère, et que la vie reprenne comme toujours. Il semble... Mais c'est bien ce qui se produit, ce qui doit se produire, si ce qu'il nous montre n'est rien que l'impossibilité de démontrer, si l'essentiel est ici le comble de l'insignifiance.

« On ne saurait aller trop loin dans le doute », écrit-il, et : « Tout artiste est lié à une erreur. » Mais que se passe-t-il lorsqu'on devient de part en part conscient de cette erreur ? Que peut-on, sinon trouver dans l'échec sa raison d'être, faire de la duperie sa seule vérité, de l'impossibilité son exigence, de la futilité sa loi ? Tel est le lot de cette parole qui ne parle que de l'impossibilité d'accomplir la parole, de cette plume pour qui la littérature n'est que sa faillite indéfinie, griffe qui grince sur le mur du néant. Ce n'est pas seulement l'écrivain, c'est l'homme qui est lié à l'Erreur[1]. Le propre de l'homme (nous voici remis en cause) étant d'inventer le futile et l'injustifiable, de faire un drame de l'impossible, de mourir de ce qui n'est pas.

1. Les majuscules sont de moi ; il n'y en a pour ainsi dire jamais dans Blanchot.

Certains, j'imagine, se détourneront de ce qui les menace parce qu'il est ce qu'ils ont de plus proche et de plus caché. D'autres, comme moi, une fois entrés dans le jeu, et pour qui l'absence de preuve finit par apparaître au moins comme la preuve irréfutable de l'Absence, s'effraieront au bord du vertige et, craignant de voir ces notes se répéter en échos sans fin, rompront net ici leur cercle insane.

MAURICE-JEAN LEFEBVE

M. CARON ET S. HUTIN : *Les Alchimistes* (Le Seuil).

Voilà un petit livre clair et précis, autant qu'on peut l'être en cette matière, qui contient à la fois un historique de l'alchimie et des alchimistes et un exposé des doctrines que cette science royale implique. Les auteurs ne manquent pas de s'élever, on ne le fera jamais assez, contre l'opinion si répandue qui tient l'alchimie pour l'enfance de la chimie moderne. Peu importe même que les théories contemporaines aient fini par donner raison contre Lavoisier aux abstracteurs de quinte essence, l'essentiel est de comprendre que l'alchimie est en même temps une pratique et une théorie, que le laboratoire est inséparable de l'oratoire. C'est que toutes les recherches alchimiques sont fondées sur la conviction profonde qu'une mystérieuse analogie, déjà proclamée dans la *Table d'émeraude*, unit le haut et le bas, la matière et l'esprit, le ciel et la terre. Les adeptes en découvrant, à force d'expériences et de prières, la pierre philosophale parvenaient au point extrême où les contraires s'abolissent pour faire place à l'unité souveraine de l'être. Ils n'étaient pas poussés par une ambition prométhéenne, mais par le souci d'atteindre à une perfection de cœur et d'intelligence nécessaire à leur salut spirituel. Cette gnose est donc le chemin d'une sotériologie et les adeptes des serviteurs de Dieu. On voit la différence radicale qui sépare la science de l'alchimie. Le divorce effrayant qui s'accentue avec les prodigieuses réalisations contemporaines est aux antipodes de la réconciliation universelle que certaines âmes d'élite, dans des époques de foi intense, surent vivre et comprendre dans leur recherche de l'unité.

HENRY AMER

LOUISE LEFRANÇOIS-PILLION : *L'Esprit de la Cathédrale* (Plon).

Cet essai soulève les questions obscures et fort complexes qui non seulement ont trait à l'art et à la spiritualité de la cathédrale, mais à ceux du Moyen Age tout entier. L'explication que

Mme Lefrançois-Pillion nous en donne est prudente, classique, clairement humaniste, doctement orthodoxe. Ce bon manuel d'enseignement officiel, que ne laisse-t-il en suspens ? Que d'obscurités, que de difficultés écartées ! « Il m'est arrivé de prétendre — et je le soutiendrai encore volontiers — que le symbolisme gothique est d'une interprétation plus facile que celui de la Renaissance, des époques classiques et surtout des temps modernes... Et c'est un symbolisme le plus souvent accessible et pénétré d'humanisme. » Le symbolisme des grands âges de l'humanité peut-il être simple et accessible, alors que, par essence, il montre et il cache à la fois, alors qu'il ménage plusieurs plans dans le secret ? Quand il est question des cathédrales, une intelligence, fermée à l'analogie, au symbolisme véritablement ésotérique, à la science des rythmes et des nombres, demeurera à la surface, se complaira dans une certaine apparence, relativement lisible, comportant une illustration religieuse schématique. Mais que d'escamotages savants ou pieux ne se sont-ils pas employés à lui prêter une cohérence « thomiste ». Cette « horreur sacrée », ce monstrueux gothique, méprisé par les renaissants et les classiques, serait donc devenu, sous la lumière cartésienne des modernes archéologues, parfaitement logique, rationnel et démonstratif. A ce sujet, il serait aussi plaisant qu'instructif de mettre en opposition, comme le jour et la nuit, comme le plomb et l'or, cet *Esprit de la Cathédrale* et *Le Mystère des Cathédrales* de Fulcanelli.

Je ne balancerai pas une seconde entre l'extraordinaire intuition de Fulcanelli et la courte science de Mme Lefrançois-Pillion. Une cathédrale est « grand œuvre », cela crève les yeux. De même que l'Égypte et l'Inde anciennes, quand elles bâtissaient, le faisaient suivant les règles et les lois d'une sagesse, les gothiques avaient, eux aussi, leur plan et leur symbolisme, leur « alchimie » édificatrice. Rien d'autre n'expliquera ces prodiges de science, cette surhumaine expression analogique.

Le meilleur de *L'Esprit des Cathédrales* se trouve parmi les passages descriptifs et comparatifs qui font preuve de finesse et de goût. Malheureusement, ils sont trop courts. On eût aimé, par exemple, lire un long développement à propos des « splendides constructions de l'extrême fin du XVe siècle et début du XVIe à Senlis, à Sens, à Beauvais, œuvres d'une luxuriance et d'un faste exceptionnels — triomphe incontesté du style flamboyant.

ANDRÉ MIGUEL

DANIEL WATTON : *Le Point de Mire* (Julliard).

Dans un premier roman, *L'Image et le Mirage*, paru l'année dernière, Daniel Watton narrait une aventure de guerre à contrepoints psychologiques et psychanalytiques, dans laquelle

d'excellents éléments (un jeu tacite d'échange de photographies entre deux officiers, par exemple) étaient desservis par l'inégale rigueur de l'écriture et un certain déséquilibre probablement dû à des brisures de rythme insuffisamment motivées.

Ici, dans *Le Point de Mire*, le propos de l'auteur est plus précis, plus resserré, tous les à-côtés spectaculaires de l'anecdote sont éliminés au profit de la seule analyse d'un processus psychologique : celui que déclenche chez le héros une série de représentations visuelles schématiques, indéfiniment répétées. L'intrigue, qui se déroule dans un cadre unique et selon un emploi du temps quotidiennement uniforme, se trouve ainsi réduite à très peu de chose, exactement à la pose des quelques jalons indispensables au cheminement de l'idée.

Un professeur chargé de faire passer des examens séjourne quelque temps dans une grande ville du Maroc. Son attention est vite retenue par la silhouette de la jeune femme qui habite de l'autre côté de la rue, face à son appartement. Il se met donc à l'observer, à la regarder aller et venir à l'intérieur du cadre de la baie vitrée, se déplacer ou remuer imperceptiblement sur l'écran large qui s'offre chaque soir à son regard désœuvré. Cette pratique tourne vite à l'obsession, à tel point que sa femme, venue passer une semaine avec lui, est aussitôt alertée. Pourtant, elle repart sans s'être décidée à poser ouvertement le problème. Resté seul, Pierre, partagé entre l'envie d'agir et le plaisir que lui procure sa contemplation, se laisse passivement porter de jour en jour jusqu'au soir du départ, sans échanger plus d'un regard avec l'inconnue, et quelques répliques à double sens dans le hall de l'aéroport, juste avant l'envol solitaire.

Le sujet n'est qu'effleuré, dira-t-on. Non, car c'est précisément là le sujet, cet effleurement, cet incessant glissement, *à côté* du « sujet », le long des voies multiples en lesquelles à tout moment la situation se ramifie, se résout, se dénoue dans l'imaginaire. Le récit s'organise principalement autour de correspondances entre perceptions visuelles, perceptions tactiles et dialogues fictifs. Le ton de ces derniers est toujours juste ; peut-être sont-ils un peu trop développés par endroits, mais cela n'est pas grave. Les descriptions, elles, sont d'une écriture précise, exacte, équilibrée, visant moins à évoquer ou suggérer qu'à rendre compte, témoin cette excellente description parallèle, au premier chapitre, de la carte de la ville et de la ville elle-même, simultanément survolée, d'abord semblable à la carte, puis se déformant peu à peu, se gauchissant, ondulant, prenant relief, se figeant verticalement en édifices méconnaissables. Quant aux notations des perceptions tactiles, des sensations cénesthésiques et kinesthésiques, elles sont d'une minutie, d'une diversité et d'une justesse étonnantes : irritations et bien-être épidermiques, malaises, vertiges, élancements, mouvements avortés, tension des nerfs, migraines...

Telles sont les qualités les plus évidentes de l'ouvrage. D'où vient alors qu'il ne réussit qu'épisodiquement à nous communiquer le sentiment obsessionnel du héros ? Cela tient sans doute à deux raisons en apparence fort éloignées, mais qui peut-être en définitive se confondent. D'abord une erreur de conception : le récit, divisé en trois parties, présente tour à tour les points de vue de l'épouse, du mari et de l'inconnue. Or un tel système n'est justifié que dans la mesure où il contribue à projeter sur chacun, à tour de rôle, un éclairage nouveau, ce qui n'est pas le cas ici, l'intonation et les références étant les mêmes dans les trois épisodes. Le récit aurait gagné à être écrit tout entier du point de vue du personnage principal. Par ailleurs, le morcellement excessif (dix-huit chapitres, comportant cinquante-deux sections) empêche d'atteindre à la densité narrative voulue. L'écriture en continuité de chaque chapitre semblait s'imposer, ou à défaut des transitions plus douces d'une section à une autre. Pour ces deux raisons, l'ensemble du livre souffre d'une sorte d'indétermination, ou d'éclectisme, préjudiciable à son unité : ce sont des choses vues (et bien vues, bien décrites), mais ce n'est pas *une vue* des choses.

Il n'en reste pas moins que *Le Point de Mire*, par son propos et l'indéniable qualité de son écriture, marque une évolution très sensible et curieuse des préoccupations de son auteur et pourrait être l'annonce d'un choix esthétique déterminant.

CLAUDE OLLIER



LE ROMAN

JACQUES BENS : *La Plume et l'Ange* (Gallimard).

Il était une fois, dans une Bretagne aux bateaux bleus, un homme sensible à son propre loisir, à la surprise, au langage des chiens et à la pluie. Ariel était escamoteur aussi jusqu'à tirer de sa manche des colombes ou leurs œufs. Ange à part, il était encore magicien de plume et fort capable d'allonger les malheurs des femmes par le bonheur de l'expression. Ariel redoutait dans une belle fille la rencontre d'un lieu commun. Or Juliette, qui chante assez bien de pauvres airs, à tant la nuit, fait connaissance avec le séraphin. C'est une espèce qui jouit de son étendue et qui souffre de ses limites. Ariel ne se jette à l'eau qu'afin d'y être suivi par une sirène. Juliette entre dans le jeu. Mais quoi ! malgré la souveraine élégance dont un ami des nuages enveloppe les choses de la terre, ni le charme des dialogues ne suffit, ni le lait qu'on boit, dans une chaumière, au coin du feu. Il faut cou-

cher, et coucher deux fois. Voilà le lit inévitable où l'ange bat de l'aile et, plutôt que de renoncer à lui-même, donne à Juliette son congé.

Jacques Bens ici justifie, d'une main légère comme un mouchoir, le délice et la cruauté qui sont particuliers aux têtes vaporeuses, si faciles à enivrer, si difficiles à remplir. Elles ont une grâce sauvage qui les empêche de se perdre longtemps de vue. Elles sont armées par le démon des songes d'une coquetterie secrète qui veut la rareté, les merveilles, l'arc-en-ciel, et, dans une mignonne, une déesse. Il arrivera peut-être au lecteur, que je n'approuve pas, de s'attendrir sur Juliette et de renvoyer Ariel au cri de la chouette et à la clochette du coucou. Hélas ! un poète aime trop l'amour pour supporter une maîtresse, et c'est le goût de l'éternité qui le destine à l'inconstance. Est-ce la faute des Muses si, jalouses des mortelles, elles les soutiennent seulement comme la corde soutient le pendu ?

Ce livre, délicat sans être précieux, aérien sans être frivole, garde l'odeur de la mer.

R. J.

MAUD FRÈRE : *La Grenouille* (Gallimard).

On ne manquera pas de lancer le nom de Jouhandeau dans les jambes de Maud Frère. Ces anecdotes, ces faits divers domestiques, ces brèves « scènes », ces fragments de dialogues, ces traits qui cernent le personnage en écorchant le papier : nous retrouvons, dans *La Grenouille*, l'humeur et certains caractères esthétiques de *Monsieur Godeau* (et même, un peu, Véronique, sous le nom de Valérie) et, plus sûrement encore, des *Pincengrain*, où Véronique tient déjà sa place, et où la « mystique de l'enfer » ne trouble pas encore les processions de la Fête-Dieu. Cependant n'a-t-on pas dit de Jouhandeau qu'il procédait de Jules Renard ? (Et l'on dira aussi que cette *Grenouille* est une petite-nièce de *Poil de Carotte*.) Et Jules Renard lui-même, qui croyait avoir innové en glissant des bouts de saynètes dans son récit, s'étonna un jour de se découvrir une devancière, qui était la comtesse de Ségur ; passe encore qu'il ait attendu cinquante ans pour lire *Les Malheurs de Sophie* : mais le *Petit chien de la Marquise*, *La Nuit et le Moment*, *Faublas*, il les ignorait donc, et qui l'eût cru, sans cette manifestation de surprise ingénue ? Pas plus que Jules Renard ou Jouhandeau, Maud Frère ne mérite d'être classée parmi les épigones. Si sa technique doit à celle de *Poil de Carotte* et des chroniques jouhandeliennes, ses personnages n'ont aucun lien de parenté avec les Lepic et ne résident pas dans un quartier, même excentrique, de Chaminadour. Un petit bourgeois de province, veuf, séduit sa belle-sœur, qui vient habiter chez lui, pour le bonheur des deux enfants : René (douze ans) et sa jeune sœur Jeannot (dix ans). Tante

Jeanne restera-t-elle auprès de son amant et de ses neveux ou rejoindra-t-elle son mari ? Tel est le sujet d'un roman qu'on lit avec avidité, bien que ces personnages se réduisent à leurs apparences : des propos, sans cesse interrompus, mais qui viennent se ficher autour de chaque silhouette et la cernent avec la précision cruelle des poignards lancés par le jongleur de cirque ; le rire de Tante Jeanne, son beau corps paresseux qui se prélasse dans la chaleur du lit, la sensualité veule du père ; la résignation larmoyante de l'oncle Gaston ; l'univers de Jeannot, à la limite de la sagesse et de la folie, qui est celui des êtres très jeunes et des contes fantastiques. Maud Frère dédaigne le vert paradis, qui est devenu la proie des jardinières d'enfants. Il n'y a pas trace de sensualité chez ses petits héros, que le désir ne vieillit pas : aussi s'ébattent-ils avec une allégresse ingénue dans ce pays des merveilles qu'est pour eux un amour incestueux. Et, de scène en scène, le coassement de Valérie joue le rôle du chœur antique. Séquestrée par son dévouement pour cette famille, la « grenouille » orne son bocal de phantasmes et de rêves inquiets. Comble de la tendresse : elle réapprend à vivre dans cette île de l'enfance peuplée de fantômes et de formules maléfiques, semblable à cette amoureuse de Sartre qui tentait de se murer dans la folie de son mari. Roman d'un cœur simple (avec la sournoiserie évidente des simples), roman d'une enfance aussi terrible que celle des deux galopins célèbres (qui n'étaient d'ailleurs plus de vrais enfants, laissant déjà tomber leurs pétales pour former leurs fruits acides), *La Grenouille* est aussi le roman de l'inceste. Un homme qui dérobe la femme de son frère, voilà qui n'est point nouveau ; mais, alors que jusqu'ici le rôle de séducteur était dévolu au cadet et que l'inceste se parait d'une aura tragique (comme dans *L'Ordre*) où tout au moins d'une prétention au sublime (comme dans *La Conspiration*), Maud Frère pousse l'infidèle dans le lit de l'aîné, gardant à cette bataille d'alcôve le caractère des combats d'écoliers où toujours le « grand » l'emporte sur le « petit » et lui arrache son jouet des mains, et enlumine ainsi d'assez ternes amours des couleurs aimables de l'amoralité. Amoralité d'autant moins appuyée, d'autant moins provocante que, presque toujours, c'est une fillette absolument dépourvue de « conscience » qui pense et qui voit, désarmant le lecteur par son rire ou ses larmes et s'assurant, de page en page, sa complicité. De telle sorte que nous partageons la déception de Jeannot, quand l'ordre triomphe sous le masque de la vertu ; cette déception du lecteur devenu personnage témoigne de la victoire de la romancière. Si le « découpage » de *La Grenouille* rappelle Jules Renard ou Jouhandeau, comme certains se réjouiront de l'écrire, afin de s'en tenir là, le style de Maud Frère, léger comme un filet d'eau froide, ses dons d'observation, son art du dialogue échappent déjà à toute influence. Il n'y a pas un temps mort, pas une

anecdote inutile dans ce récit, plus profond et plus bouillonnant, entre ses rives étroites, qu'un roman-fleuve de M. Henri Troyat.

WILLY DE SPENS

PHILIPPE DIOLÉ : *L'Eau profonde.*

Au large de Toulon, par cinquante mètres de fond, repose sur un lit de vase l'*Andromède*, sous-marin naufragé. Tout son équipage a pu être sauvé, sauf le commandant, qui est resté coincé dans le sas. Aucun effort ne parvient à le dégager. Faut-il se résoudre à le sortir par morceaux, ou bien ne pas refermer le panneau et laisser faire la mer, c'est-à-dire les poulpes et les crabes ? Pierre Croizat, qui dirige l'entreprise de renflouement, fait le voyage de Bretagne pour poser la question à la veuve, ce qui paraît tout de même une étrange idée, romantique et cruelle. Ainsi s'enclenche l'intrigue, et l'amour entre Pierre et Suzanne. Mais n'importe ; l'intérêt de *L'Eau profonde*, n'est pas dans l'intrigue et, indépendamment de l'histoire, il y a deux raisons de s'attacher à ce livre : on peut y voir un reportage — un admirable reportage — sur la vie des hommes qui travaillent au fond de la mer. On peut y chercher en même temps, et c'est le vrai thème du livre, l'incidence de ce métier sur l'homme qui l'exerce.

Les marins ont, depuis *L'Odyssée*, leurs poèmes, leurs romans, leurs mythes ; les mineurs depuis Zola, les aviateurs, race plus récente, depuis Saint-Exupéry. Mais les hommes du fond de la mer n'avaient jusqu'ici que la légende créée par Jules Verne, et le film du commandant Cousteau. Voici leur premier évangile, en un peu moins de trois cents grandes pages. Les hommes-scaphandres, avec leur tête de Martiens et leurs câbles creux, les hommes-grenouilles, harnachés d'acier et palmés de caoutchouc, emmènent le lecteur de Philippe Diolé dans cette eau profonde qui envoûte, enivre, endort, dont la surface, vue d'en bas, ressemble à une table de pierre brillante, dans cette eau qui est comme le brouillard, qui est comme les limbes. Il y a des pages saisissantes: lorsque Pierre, ayant par miracle remonté le cadavre, s'introduit dans le sous-marin ; il tourne un levier, l'immense fuseau d'acier, où reste encore un peu de vie, bouge brusquement... L'espace opaque et irrespirable, le poids des atmosphères, l'azote qui s'infiltre dans le sang, le froid et la tempête, tout est obstacle et mort possible. Mais peut-être parce que la mort est constamment proche et constamment surmontée, on trouve au fond des eaux une idée simple et grandiose de la vie immortelle, et dans le cœur de ces hommes la patience et le courage.

Le livre avance lentement, empêtré comme les personnages dans les difficultés de la vie à terre, l'amour, l'argent. Les femmes

y sont un pis-aller, ou un refuge. Aussi bien, quel amour, quel triomphe pourraient valoir ces plongées périlleuses, cette conquête d'un autre monde ?

DOMINIQUE AURY

MARIE SILS : *La Branche de Camille* (Gallimard).

D'aucuns prétendent sans sourire que le professionnel du roman doit savoir ménager sa matière : s'il se montre trop prodigue, il risque de se trouver à court de munitions. Le même sujet peut être, en des livres différents, considéré de face, de profil et de trois quarts, et cela n'empêchera pas le critique, qui n'y regarde pas souvent de très près, d'affirmer que, d'un ouvrage à l'autre, l'auteur a su se renouveler ; un tel art relève cependant plus de la chirurgie esthétique que de la création. Il ne saurait y avoir, dans l'art romanesque, d'autre économie que celle qu'impose le style : et ni l'ellipse, ni la litote ne sont le fait des auteurs avares ou indigents, à moins que ces figures de rhétorique ne jouent le rôle des fausses fenêtres, mais il faut que le lecteur ait la vue assez basse pour confondre l'ellipse stendhalienne avec le « raccourci fulgurant » (Fallois) du genre : « Luc, ce n'est rien, c'est une intelligence triste. » Marie Sils, dans son premier roman, ne triche ni avec le décor, ni avec le temps, ni avec ses personnages. Le décor : non point les coteaux d'Alsace, les sapins, les pluies obsédantes de l'arrière-saison, que l'on découvre seulement quand la narratrice entrouvre une fenêtre pour aérer son récit, mais une famille, les Zellenbach, ou plutôt les intérêts d'une famille, ses manies, ses préjugés, ses chimères. Le temps, qui n'est jamais escamoté entre deux chapitres (Marie Sils s'est refusé l'artifice de ces ruptures, de ces vides, que l'imagination du lecteur doit combler), mais que l'on sent s'écouler de page en page, tout au long de ce roman-sablier. Les personnages : les moyens bourgeois Zellenbach, vrais dans leur diversité, malgré les caractères communs : idées reçues, amour pour les fruits du verger, les arbres et les fleurs du jardin, les meubles du salon, l'usine qu'ils possèdent et qui les fait vivre ; et tout cela implique une horreur de la politique, liée au goût de la possession et à la crainte des lendemains. Bourgeoisie banale, jusque dans son « grain de folie », qui est plutôt propension à une rêverie dont l'avocat conseil assigne les limites. De telle sorte que Marie Sils aurait seulement relié les collines d'Alsace à la chaîne des coteaux modérés, en découvrant leur décevante unité ethnographique, si la branche de Camille Zellenbach n'avait poussé un rameau hybride : Valentine, que les hommes laissent indifférente et qui, à quarante ans, s'éprend avec une violence secrète d'une de ses jeunes parentes. Le lecteur sera déçu s'il attend un épisode inédit des amours de la marquise de San Réal avec la fille aux yeux d'or. A tort, car

cet épisode fut cent fois conté, tandis que Marie Sils éclaire ce nouveau drame de la « prisonnière » d'une lumière si assourdie qu'elle en devient déchirante ; l'accès de la geôle est défendu par des fils de la Vierge invisibles pour la captive, et que le regard des témoins les plus soupçonneux perçoit à peine sur le fond rassurant du conformisme provincial. Les moindres circonstances d'un récit troublant et chaste nous préparent, avec une lente sûreté, à la naissance de cet amour d'autant plus impossible qu'il restera inconscient ; ainsi, à vingt-trois ans, déjà émue devant une jeune femme trop belle, Valentine avait osé poser et garder la main sur l'épaule nue, mettant dans ce geste tout le défi de la possession.

« Tous ceux qui furent jeunes à Castell-sur-Sidoule un peu avant 1890 se souviennent encore de l'arrivée d'Hélène Fercaldier, que l'on nommait alors Hélène Lontal. » Ainsi commençait *Béatrice et les Insectes* de Clarisse Francillon, roman d'un échec, comme celui de Marie Sils, et dont les premières pages de *La Branche de Camille* éveillent le souvenir. Même charme mélancolique, même nostalgie de la jeunesse, même sentiment d'impuissance devant une destinée qui se défait. Mais le roman de Clarisse Francillon s'animait d'un frémissement qui enfiévrait chaque page et cette première phrase, qui serait banale dans un récit médiocre, s'enrichit, pour celui qui ne l'a pas oubliée, d'un infini d'émotions. En refusant la sensualité à son héroïne, Marie Sils refuse trop souvent l'émotion au lecteur — émotion qui se dérobe aussi dans des dialogues un peu « littéraires » : je veux dire que le parler guindé des Zellenbach ne sonne pas très juste. Sans doute, est-ce là la rançon d'une pudeur qui ne se dément jamais au cours du livre, et qui peut nous faire oublier que Marie Sils, sans « ménager sa matière », nous offre généreusement : un tableau de mœurs, une galerie de portraits, l'étude d'un cas presque « clinique », une tranche de vie..., etc. Comme sa devancière dont, il y a vingt-cinq ans, toute la critique saluait les promesses.

W. S.



LA MUSIQUE

LE XXIIe FESTIVAL DE MUSIQUE DE VENISE

Si, adoptant la définition de Boris de Schloezer, on entend par musique *contemporaine* la musique écrite de nos jours, et par musique *moderne* celle qui est véritablement engagée dans l'actualité d'un langage en évolution constante, le Festival de Musique Contemporaine de Venise avait jusqu'alors

pleinement justifié son nom. Or voici que cette année le Théâtre de la Fenice accueille des compositeurs *modernes*, de la génération dite post-webernienne, et dédie pour la première fois quelques concerts à la musique sérielle — instrumentale et électronique.

Cet essai audacieux pour un festival réputé comme un des plus « traditionalistes » montre à quel point il est aujourd'hui impossible de se soustraire à l'expansion d'un nouveau langage musical, d'ignorer l'évolution et les désirs d'un public qui, enfin, se voit arraché à la léthargie où le maintenaient les esthétiques musicales d'entre les deux guerres, qui les déserte avec un soulagement immense pour affronter — durement parfois — un art d'une violente vitalité. L'auteur de cette tentative, conscient sinon profondément convaincu des responsabilités à assumer vis-à-vis de l'art musical actuel et de sa vie publique, est Mario Labroca, nouveau directeur artistique du Festival. Depuis longtemps Labroca était à la direction de la Radio italienne, son poste précédent, comme un médiateur entre les musiciens de la jeune génération et les pouvoirs officiels. C'est à lui que l'on doit, entre autres, la création, sur l'initiative de quelques jeunes compositeurs italiens, d'un studio électronique à Milan. Si l'on songe au conservatisme officiel en Italie (mais en est-il autrement en France ?...) on mesure la difficulté de sa nouvelle mission ; Labroca amorce une évolution, ouvre une brèche : c'est déjà considérable. Que le XXIIe Festival de Venise ait été encore encombré d'œuvres « contemporaines » a d'ailleurs permis de constater l'indifférence totale que leur témoignaient public et critique : excellence des référendums involontaires...

Une très grande part des œuvres données à Venise se réclament, puisque « contemporaines », de la technique « sérielle ». Mais ces confidences des compositeurs, illustrées d'exemples à douze notes reproduits dans le programme, ne suffisent nullement à « actualiser » les œuvres de MM. Lutoslawski, Vogel, Lupi, Ginastera et d'autres. Il faut nettement distinguer entre l'ancien dodécaphonisme schoenbergien que pratiquent (occasionnellement) ces compositeurs et la musique sérielle telle qu'elle s'est élaborée depuis la guerre ; malgré la continuité historique entre la méthode schoenbergienne et la conception sérielle du langage musical actuel, il s'agit de deux mondes qui n'ont plus grand-chose de commun. (Il en a été déjà question dans cette Revue.) C'est dire que les nouveaux venus au vieux dodécaphonisme se réclament — sans trop s'en rendre compte — d'une esthétique infiniment plus désuète que celle d'un Bartok par exemple, dont le langage, quoique traditionnel sur le plan de la tonalité, est très nouveau sur d'autres plans et reste, tout au moins, pur de contradictions internes. Il s'agit de *comprendre* les outils que l'on se met entre les mains : on entend encore des œuvres et des professions de foi qui cherchent à « concilier » les

séries de douze notes et... la tonalité, dans lesquelles les « séries » sont des thèmes, voire des symboles, alors qu'une série est exactement le contraire d'un thème, etc...

Fort heureusement, Venise tout d'abord s'offrait elle-même en intermède à ces mornes concerts para-dodécaphoniques : une soirée dédiée aux « Feste Veneziane sull'aqua » dans le bassin de l'île San Giorgio Maggiore fit revivre, sur l'incomparable toile de fond du Palais des Doges et de la Riva degli Schiavoni illuminés, les beaux jours de la Sérénissime. L'on vit Sébastian Venier accueilli à son retour de la bataille de Lépante par le Doge et sa suite, dans un cortège de gondoles, le Bucentaure en tête ; l'on vit un gentil opéra de Cavalli, puis une suite de « Maschere e Balli del Settecento ». Le bon peuple de Venise, en costumes inspirés de Longhi, accueille sur la scène flottante une troupe de Commedia dell'arte qui arrive en barque, déploie ses décors, ouvre ses paniers à costumes et joue une série de « micro-pièces » bouffonnes, enchaînant danses, cabrioles, arlequinades endiablées... Cette jeune troupe, composée d'étudiants, doit venir à Paris au printemps (sur l'initiative d'Ionesco, m'ont dit les deux arlequins) : à ne pas manquer !

Venons-en aux concerts « audacieux » du Festival.

Équipée d'une installation stéréophonique « en spirale » (intégrant donc non seulement ses dimensions en plan mais aussi sa hauteur qui est considérable), la plus belle salle du monde — le théâtre de la Fenice — s'est avérée acoustiquement parfaite pour la musique électronique, à croire que ses délicates « pâtisseries » de stuc étaient prévues pour assurer aux sons stéréophoniques une diffusion homogène...

Malgré une publicité quasi nulle, malgré les régates de Burano qui avaient lieu ce jour-là, un public très nombreux était venu écouter les œuvres des studios de Paris, Milan et Cologne. Accueil attentif, je dirai même grave ; et des commentaires qui montraient, chez ce public réputé conservateur, une sensibilité qui transgresse de loin l'aspect « inouï » de la musique électronique, pour intégrer cette forme d'art nouvelle dans une conception *générale* de l'expression musicale actuelle.

Le programme du concert suivant réunissait d'une manière sans précédent la musique de chambre (Webern, Boulez), la musique électronique encore (des œuvres déjà « anciennes » de Maderna et Ligety) et une œuvre théâtrale intitulée « Allez-hop ! », un « conte mimé » imaginé par le jeune écrivain Italo Calvino sur un montage musical de Luciano Berio. Cette dernière œuvre comprend six pièces de musique, élaborées entre 1952 et 1959, soit d'une part des morceaux préexistants à leur mise en scène et, d'autre part, des pièces écrites *en vue* de leur fonction théâtrale. Nous sommes loin, on le voit, des vieilles discussions de « préséance » en matière de théâtre musical. « Avant », « après » — et à coups de ciseaux — force est de

constater que le « tout » se constitue ici, parfaitement homogène. Plus que l'argument, en lui-même assez mince, plus que la réalisation équilibrée, très fidèle, que donne au récit la Compagnie de mime de Jacques Lecocq, c'est cette manière de « mixer » les éléments scéniques et musicaux qui est, en l'occurrence, la plus intéressante et c'est le compositeur qui en est l'opérateur essentiel. Il distribue avec un sens théâtral aigu les densités de « présence » des éléments scéniques et musicaux, joue adroitement de ce qu'on pourrait appeler l' « indice de synchronisation » entre les uns et les autres, allant du strict fonctionnel au déphasé absolu, de l'élément purement descriptif à la structure musicalement autonome. Il y a tout dans l'arsenal de sa partition : la chanson de boîte de nuit, la « rumba-ramble » (sérielle !) et des traits d'écriture quasi électroniques, tel cet accord d'orchestre fixé dans la tessiture, mais qui « bouge » à l'intérieur, exposant tour à tour des régions harmoniques diverses et changeant, de ce fait, constamment de couleur. L'orchestre de la Fenice se tire fort honnêtement de la difficile partition, dirigé par Nino Sanzogro. Dans la première scène, qui se déroule dans une boîte de nuit, Mme Bona de Mandiargues, passée pour un soir de la salle à la scène, exécutait un ravissant strip-tease (le premier, sans doute, à être exécuté sur une musique sérielle). Citons, dans la même scène, la remarquable interprétation de Cathy Berberian dans le rôle de la chanteuse : une très belle voix qui s'adapte au « blues » alangui avec une remarquable intelligence du personnage, personnage qui « s'observe vivre » dans l'univers clos des accessoires types du bonheur. Pour épisodique qu'il soit — et d'ailleurs librement « interpolable » à tel ou tel moment de la pièce au gré du metteur en scène — ce « numéro » est un des mieux réussis. L'interprète en est responsable pour au moins autant que l'auteur du texte et le compositeur.

L'œuvre la plus importante de musique pure, donnée cette année à Venise, aura été le « Livre pour Quatuor « de Pierre Boulez. C'est une « forme ouverte », un « livre » dans le sens mallarméen, où la lecture « à sens unique » est abolie. Il appartient aux interprètes de déterminer la forme générale de l'œuvre et sa durée, qui est variable. Ils disposent à cet effet de six grands éléments formels, subdivisés en fragments plus petits. Leur choix conditionne un certain parcours obligatoire : c'est dire que, comme toujours chez Boulez, le champ des possibilités est rigoureusement circonscrit. L'écriture fait appel à toutes les ressources sonores des instruments : le *timbre* est ici une des fonctions architecturales les plus importantes ; plus qu'à l'échelle des microstructures, promptes à être « saturées » par la variation constante, cette fonction s'exerce sur des éléments formels plus vastes, chacun prenant ainsi une couleur spécifique. Le Quatuor Parrenin a donné une remarquable exécution de l'œuvre, ainsi que des pièces pour quatuor de Webern (op. 5 et 9) qui

l'encadraient. Accueil triomphal aux quatre instrumentistes français : c'est grâce à des interprètes comme eux que Webern est désormais un « classique » pour le public.

ANDRÉ BOUCOURECHLIEV



LES ARTS

PREMIÈRE BIENNALE DE PARIS (Musée d'Art moderne).

Le Bal des Fols, de LORJOU (140, Fg St-Honoré).

Nous vivons décidément le temps des constructions cyclopéennes. Mais cette Biennale de Paris était-elle bien nécessaire ? Trop de manifestations géantes travaillent déjà au nivellement de l'art sans le moindre apport dynamique — incitent le public à tirer sans répit de faux bilans et de défectueuses conclusions, sapent les énergies créatrices à force d'émulations fallacieuses. Du fait de la systématisation de tels procédés d'induction, la structure nerveuse de l'art moderne — en tant qu'organisme vivant — s'épuise à lutter contre des fantômes, néglige de plus urgents périls. Certaines de ces manifestations désormais intégrées dans la routine esthétique se gardent d'agiter autre chose que la surface des « grands problèmes », s'en tiennent à quelques noms regroupés sans lassitude. La nouvelle biennale prétend à une exploration plus large, dans les couches les plus profondes du monde des arts, celles qui préparent l'avenir immédiat — ceci avec des moyens de recherche et de sélection dérisoires.

Fallait-il faire appel à des peintres en pleine vigueur — dont beaucoup appartiennent à des pays neufs — pour obtenir cette désolante uniformité, l'étalement de cette grisaille, sans un accent, sans un éclair, cette confusion ahurissante de réalités pas très nouvelles et de l'éternel salon de Bouguereau altéré par l'école des Beaux-Arts ? Qu'il s'agisse d'une pitoyable arrière-garde figurative ou d'une incohérente avant-garde abstraite, le délire dialectique, l'insuffisance de l'expression ont si bien saccagé le patrimoine spirituel, gaspillé les énergies qui commandent l'avenir, que tous se retrouvent submergés sous le même climat de faux romantisme et de primitivisme sans candeur. Pas une œuvre — il en est cependant quelques-unes — qui se puisse voir ou isoler dans cette cohue. On ne saurait rêver illustration plus éprouvante de ce malentendu essentiel — et soigneusement entretenu car il est profitable — par quoi tant de peintres ont le snobisme d'une abstraction abordée

sous son angle mort, tant d'autres cultivent une figuration tout aussi mal entendue. Les éléments de facilité proposés par les diverses tendances dominent et fraternisent. L'évaluation se heurte à des apparences volontairement déconcertantes. L'Art Moderne s'est enrichi d'un poids tel de libertés mal assimilées qu'il semble désarmé, ouvert à toutes les légèretés, à toutes les outrances. Rien, dans ce vaste ensemble, qui ne tende à l'effet extérieur, à l'effusion lyrique sans nécessité, rien qui ne dénonce l'exhibitionnisme, le manque de probité des matériaux et de la formation spirituelle, l'excitation jusqu'à l'absurde de la volonté de puissance au détriment de la volonté d'œuvrer.

Que dire de l'obscure collusion peinture-musique, perpétrée dans un climat de séance spirite, sans aucun respect des phénomènes ontologiques propres à faciliter un rapprochement ? A l'heure où l'élan pictural n'est que trop porté à déborder le style et le langage qui lui sont propres, les perspectives d'une telle communion — par ailleurs passionnante — devraient avant tout faire l'objet d'une analyse structurale des modes d'expression, non se fonder sur une vague résonance émotionnelle qui s'oppose au rayonnement de la forme sur le plan subjectif. Ainsi le choix de peintures informelles pour illustrer cette salle est-il bien malheureux.

Au gigantesque « Planchemouton » de Rebeyrolle (sommet du délire figuratif à la Biennale), le « Bal des Fols » de Lorjou tend une main fraternelle. Même fallacieuse multiplication de la puissance par le mètre carré, même prétention au grand style, même truculence de bon aloi. Tout est sacrifié à l'attitude. Le Bal des Fols est un petit théâtre ; une cour des miracles en réduction où furent conviés quelques acteurs de choix, plus ou moins mutilés : le fou de Redon sans la pureté de son style, Ensor sans ses stridences chromatiques ni sa verve obsessionnelle, un Chagall alourdi et vulgarisé. François Villon préside spirituellement. Le Meneur de jeu n'est autre qu'un arlequin de Picasso défiguré au cours d'une trentaine de chromos. Il est étonnant qu'un espace aussi habité se révèle d'une densité aussi maigre et d'une telle vacuité. Avec les plus hautes ambitions didactiques, Lorjou n'a réuni qu'un fatras sans prestige, issu de vieux magasins d'accessoires expressionnistes. La phrase de Malraux, placée, non sans malice, en exergue, se trouve pleinement justifiée : « la grande peinture n'est plus figurative ».

JEAN REVOL

*
* *

DE TOUT UN PEU

VINCENT MUSELLI : *Œuvre poétique* (Points et Contrepoints).

Que serait aujourd'hui, s'il n'y avait pas eu Victor Hugo, Baudelaire et Rimbaud, la *meilleure* poésie française ? Elle ne serait sans doute pas si différente des odes, des épigrammes et des sonnets de Vincent Muselli : sobres, impeccables, étroits (et parfois étriqués).

JEAN GUÉRIN

HENRI CALET : *Acteur et Témoin* (Mercure de France).

Souvenirs de voyage, de défaite, de jeunesse, visites de musées, remarques sur les mots ou sur la misère, sur Paris, sur Nice, ce bref recueil d'essais est d'une tristesse modeste et déchirante. On y retrouve le rare écrivain que fut Henri Calet. Il marchait sans bruit, il bougeait avec lenteur, il parlait à voix étouffée. Il est ici tout entier, discret et lucide, sans pitié pour soi-même et le cœur serré par le malheur des autres.

DOMINIQUE AURY

GISÈLE PRASSINOS : *La Voyageuse* (Plon).

J'ai retrouvé, avec beaucoup de plaisir, le monde singulier de Gisèle Prassinos. Du *Temps n'est rien* à *La Voyageuse*, il n'y a que la largeur d'une rue : ce sont bien les mêmes souvenirs égrenés avec cet ordre minutieux qui ressemble à un génial désordre, ce sont les mêmes sentiments évoqués avec la même délicatesse de touche et de pensée.

Laura, qui a perdu sa famille pendant la guerre, alors qu'elle était une enfant, vient de recevoir une lettre de sa mère. Elle va s'envoler vers l'Amérique pour la rejoindre. Pendant le trajet en taxi jusqu'à l'aérodrome, les souvenirs de cette période terrible de sa vie remontent à la surface, les personnages qu'elle a connus et ceux qu'elle a aimés se remettent à vivre au cours de scènes rapides, brèves et mêlées.

Peu importe l'histoire, et si Laura partira ou non pour l'Amérique. Mille prétextes pouvaient donner lieu à cette peinture cruelle et tourmentée (d'autant plus cruelle qu'elle est vue par les yeux d'une enfant). Nous retrouvons, avec *La Voyageuse*, quelques images des années que nous commençons, tout doucement, à oublier.

La construction de ce livre (tout en retours sur le passé, en redites obsessionnelles d'où la chronologie est absente) nous

laisse un peu sur une certaine faim : nous ne sommes pas sûrs de *tout* savoir de la vie de Laura, nous n'en connaissons que des morceaux pas toujours solidement cousus ensemble. A nouveau, il me faut bien parler d'un « album de photographies ». Mais nous sommes curieux (et même un peu davantage) de savoir ce qu'il s'est passé entre les photographies à demi effacées que nous contemplons rêveusement.

JACQUES BENS

PIERRE-ADRIEN EKMAN : *Les Enfants des Collines* (Gallimard).

Pierre-Adrien Ekman abandonne (pour un temps, sans doute) le Brésil qu'il avait peint d'une admirable manière dans son dernier roman, *Le Festin de l'Urubu*, et nous conduit aujourd'hui sur les collines du Haut Var.

Les Enfants des Collines raconte les moments cruels de la fin de l'occupation allemande, les quelques mois pendant lesquels, à la faveur du désordre général, certaines haines de clochers se sont libérées. Par là-dessus, se déroule une étonnante histoire d'amour, romantique et sauvage, qui triomphe de tous les obstacles accumulés, non pas pour que la morale soit sauve, mais parce qu'elle est la vie, et que la vie gagne toujours.

Je craignais un peu le changement de décor, tant il me semblait que le style dense, multiple et chatoyant d'Ekman convient singulièrement à la richesse fastueuse de la forêt amazonienne. Et je ne me trompais qu'à demi.

En effet, s'il s'est remarquablement adapté à la sécheresse, à la grisaille de la Provence, les meilleurs passages de son livre sont ceux où les personnages se livrent à la violence de leurs passions.

On retrouve, dans *Les Enfants des Collines*, cette poésie perpétuellement jaillissante qui faisait le charme du *Festin de l'Urubu*. On y retrouve encore cette sensibilité extrême à l'égard d'une nature mouvante, et cette tendresse que P.-A. Ekman éprouve pour tous les êtres vivants, hommes ou bêtes, et qui ne peut laisser de nous émouvoir profondément.

J. B.

JACQUES PERRY : *La Grande Idée* (Julliard).

Simon, philosophe humanitaire, est engagé pour diriger le service social du Consortium Gusthaler. Il met en œuvre une *Grande Idée :* fonder une institution pour venir en aide aux désespérés que hante la pensée du suicide. Il échoue assez durement.

Le livre de Jacques Perry constitue une étonnante satire des mœurs publicitaires de notre époque. Il démonte, notamment,

d'une manière impitoyable, le mécanisme de la « Famille Consortium » dont l'équivalent réel est bien connu des auditeurs des stations de radio privées. Mais pas seulement.

En effet, Jacques Perry pose le problème de la responsabilité individuelle dans les affaires collectives (sociales, en particulier). Simon essaie de répandre le bien autour de lui, de soulager les misères les plus évidentes. Il échoue parce que ce n'est pas si facile, parce que les problèmes généraux ne peuvent avoir que des solutions collectives, certes, mais encore parce que les êtres humains ne réagissent pas toujours comme nous le souhaiterions — comme il nous semble qu'ils *doivent* réagir.

Certes, nous le savions déjà, mais il n'est pas indifférent du tout de le réapprendre dans le roman alerte, rapide et vivant de Jacques Perry.

J. B.

FRÉDÉRICK TRISTAN : *Le Dieu des Mouches* (Grasset).

Fort-Frédérik, *Aux pieds d'Omphale*, *Le Dieu des Mouches*... — que d'*O*! Mme de Ligneris y apportait une frénésie bilieuse; M. Henri Raynal, un lyrisme pâmé; l'un et l'autre, un écart. M. Frédérick Tristan revient à la source ou, si l'on préfère, à la position initiale : la femme amoureusement asservie à un homme qui la pousse vers d'autres bras. Mais rien ici qui nous émeuve : c'est que nous ne croyons ni aux personnages ni à leurs jeux, et que le livre manque d'atmosphère. La source (empoisonnée) n'alimente qu'une aimable fabrique.

G. P.

AGNÈS NANQUETTE : *J'irai aimer ailleurs* (Gallimard).

Ailleurs, où? Nicolas, Dominique, Olivier, Georges, Raphaël, que d'hommes, tous plus décevants les uns que les autres pour la pauvre Agathe. Dominique, peintre dans le gris et le noir, et qui passe pour avoir du génie, ne fait pas exception.

Agnès Nanquette venge les malheurs d'Agathe, avec une allégresse sinistre et butée, qui n'est pas sans charme.

D. A.

PAUL KLEE : *Journal intime* (Grasset).

D'un fatras où les voyages, la musique, les petites et jeunes filles prennent trop de place, on voit parfois se détacher une pensée saisissante : « Le cœur qui a battu pour ce monde est frappé à mort ; est-ce en moi que se formera le type cristallin? » Et encore : « J'occupe un point reculé de la création. »

J. G.

***

LES REVUES, LES JOURNAUX

RAYMOND BAYER

Raymond Bayer n'est plus. Directeur, avec Étienne Souriau, de la *Revue d'Esthétique*, il avait écrit plusieurs essais sur les arts et la philosophie. Il voyait dans l'esthétique à la fois la fin et la justification des métaphysiques de l'intuition. Un mot de lui marque assez curieusement l'esprit dans lequel il poursuivait ses recherches : « L'essentiel n'est pas d'oser dire toujours ce qu'on pense ; c'est d'oser parfois penser ce qu'on ne dit pas. »

Il poursuivait depuis quelques années un *Entretien avec les peintres abstraits*. A ce propos :

DE LA PEINTURE MODERNE

La peinture moderne est un bloc. Quelles que soient les différences que l'on voit entre l'art de Braque et l'art de Picasso, entre Pollock et Arp, entre Fautrier et Hartung, il est évident qu'il existe un trait commun à Braque et à Picasso, à Fautrier, Hartung, Arp et Pollock et qui les sépare radicalement de la peinture renaissante ou classique : de Rembrandt, de Raphaël ou de Watteau. Quel trait ? On en distingue assez bien les détails et les aspects divers. Ce seraient, dans l'apparence, le refus de l'imitation, le tableau réduit à des lambeaux ou des fragments. Dans l'effet, le choc substitué à la séduction et l'expression à la beauté. Dans l'âme même de l'œuvre, on ne sait quel sentiment, mystérieux et peut-être contradictoire, qui tient à la fois de l'arbitraire et de la vérité.

Cependant, les critiques d'art ont tenté de réduire à quelque raison simple une telle métamorphose. Cette raison, tantôt ils ont cru la voir avec Berenson, Malraux ou Lacretelle, dans la plus grande liberté qui serait laissée au peintre de s'abandonner à sa nature et à sa fantaisie personnelle. Tantôt, avec Fénéon ou Laugier, ils ont soutenu que la Peinture, ayant enfin découvert ses lois propres, n'avait, pas plus que la Musique, à se soucier d'imitation ou de ressemblance. Ou bien encore, avec Francastel, Léger ou Mathieu, ils ont accusé l'influence exercée sur les peintres par les découvertes scientifiques ou techniques qui se sont produites de notre temps.

Il n'est pas une de ces explications qui n'ait à première vue une part de vraisemblance. Il n'en est pas une non plus qui

n'appelle presque aussitôt les critiques et la contradiction ; car les peintres ont résolument ignoré, quand ils ne l'ont pas dédaignée, la science moderne et l'on ne voit guère par quelle osmose cette science les aurait à leur insu pénétrés. Qui veut trouver les lois de la peinture, qu'il aille les chercher dans les vieux traités de perspective, certes pas chez les Modernes qui transforment tous les ans, du Cubisme à l'Informel (en passant par le surréalisme), leurs règles et leurs principes. Loin d'écouter leur fantaisie personnelle, les peintres depuis Manet sont convaincus qu'ils peignent (enfin !) la nature, non telle qu'ils la voient, telle qu'elle est. Ajoutez que les explications se contredisent : ce n'est pas suivre sa fantaisie, bien au contraire, que se plier aux lois du monde ; bien moins encore, à celles de la peinture. Cependant, je n'ai pas plus tôt achevé de telles réfutations qu'il me vient à l'esprit, bien au contraire, que l'homme le mieux soumis aux lois de la peinture — à plus forte raison, aux lois du monde — peut croire sincèrement qu'il obéit à sa seule fantaisie et qu'enfin ma réfutation appellerait à son tour quelque nouvelle réfutation.

Mais assez là-dessus, on n'en finirait pas.

Il est arrivé que des enquêteurs de bonne volonté, déçus par les critiques d'art, ont pris le parti de s'adresser aux peintres eux-mêmes. Ainsi a fait Raymond Bayer pour les Abstraits ; ainsi viennent de faire Jean Igé pour les Tachistes et les Informels, Georges Charbonnier pour les meilleurs (à son sens) des peintres modernes [1].

TÉMOIGNAGES EN TOUS SENS

Chose curieuse, les réponses des peintres ressemblent assez exactement aux théories des critiques — et à leurs contre-théories. S'agit-il de la nature du peintre et de sa fantaisie personnelle ?

Hartung :

> Tout tient à mon envie.

Cependant, on nous dit aussi, Pautrier :

> Ma peinture n'a aucun rapport avec moi.

Picasso :

> Quand nous avons fait le Cubisme, nous n'avions aucune intention de faire du cubisme, mais d'exprimer ce qui était en nous.

1. Cf. de Raymond Bayer les *Entretiens sur l'art abstrait*, encore inédits, et de Georges Charbonnier, le *Monologue du Peintre* ; on lira l'enquête de Jean Igé dans la revue de Christian Gali : PARLER, n° 8.

Mais Del Marle :

> L'œuvre est bâtie comme un moteur d'auto. Elle supprime l'individuel et le moi.

Gœtz :

> Je n'ai qu'une intention : exprimer ce qui se passe en moi.

Mais Arp :

> Il faut faire une peinture si vraie qu'elle soit anonyme.

Herbin :

> Dès l'instant qu'il n'y a plus d'objet, il n'y a plus qu'une activité intérieure.

Mais André Marchand :

> Le rôle du peintre est l'effacement. Le peintre doit s'annuler, s'effacer. Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer.

Zadkine :

> Je consacre simplement mon temps à exécuter en bois ou en plâtre certaines de mes idées, d'abord longuement mûries.

Et cent autres témoignages, que Raymond Bayer résume ainsi :

> Dans la peinture abstraite, le peintre nous donne une expression quasi viscérale de soi, un éternel portrait de lui-même.

Cependant Downing :

> Je ne cherche qu'à me perdre dans mon art, non à m'y retrouver.

On dit souvent que la critique ne prend des œuvres qu'elle examine qu'une vue superficielle, que le moindre témoignage d'un créateur a plus de poids, est seul authentique.

Il se peut. Mais tout ce que nous voyons ici, c'est que les témoignages des créateurs ressemblent exactement aux opinions des critiques. Certes, ils sont plus brefs, se justifient moins (ayant l'autorité de l'expérience) et perdent ainsi d'un côté la vraisemblance qu'ils gagnent de l'autre. Mais leurs conclusions sont identiques : et nous pouvons attacher le même prix à ceux-ci qu'à celles-là. Nous n'avons pas plus à négliger Braque que Fénéon ni Picabia que Francastel. C'est un premier point.

*

S'agit-il des lois de la peinture pure ?

Henri Valensi :

La résonance affective des couleurs est basée sur la forme de la matière elle-même : la vibration ; elle est donc scientifiquement explicable.

Mais Laubiès :

L'œuvre ne résulte d'aucune science, ne résout aucun conflit.

Del Marle :

Il y a trois couleurs positives : bleu, rouge, jaune ; et trois négatives qui n'ont pas de longueur d'ondes : blanc, noir et gris. Ces trois couleurs correspondent aux pleins et aux vides de l'architecture.

Mais Braque :

La peinture ne connaît pas de recettes... la science rassure, l'art est fait pour troubler.

Magnelli :

Il faut organiser les vides actifs, qui jouent le même rôle que les pleins, et les vides passifs qui se confondent avec les fonds.

Mais Théo Kerg :

L'art doit être entièrement exempt de lois.

Herbin :

La peinture doit être l'adéquation la plus complète des couleurs et de la forme. En principe, le jaune appelle un triangle...

Mais Oscar Gauthier :

Il est simpliste de penser que la peinture suppose une certaine somme de connaissances.

Lempereur :

J'obéis à la section d'or, c'est-à-dire à la division d'une droite, telle que le reste est à la part comme la part est à l'entier.

Mais Pierre Fichet :

Ce qui peut le mieux étouffer un peintre est l'acceptation des cadres que lui propose la Peinture.

Ici peut-être dira-t-on qu'il suffirait, pour éviter un trop grand nombre de témoignages (au surplus, qui se répètent), de nous en tenir à l'opinion des grands peintres, négligeant les artistes plus modestes. Mais quoi ! Nous ne savons même pas *ce* qu'est, *ce* que veut, *ce* que fait ou souffre un peintre. Dans une peinture déroutante où il n'est plus question de beauté ni de perfection, que reste-t-il et quel principe de jugement adopter ? Sinon provisoirement celui-ci, c'est que le meilleur peintre sera celui qui exprimera le plus fidèlement la nature et le sens d'une nouvelle peinture : celui qui sera le mieux dans le coup, qui saura le mieux à quoi il s'agit de faire face, et ce qu'il s'agit de montrer : bref le plus authentique. (Et c'est d'authenticité aussi bien que parlent volontiers les critiques à propos des tableaux modernes.) D'où vient la gravité particulière de notre recherche ? Nous n'avons pas plus à négliger Pierre Fichet que Braque, ni Camille que Picasso.

*

S'agit-il enfin de l'influence des nouvelles théories scientifiques ? des lois les plus générales du monde ?

Luis Feïto :

> Le beau ne peut exister qu'inscrit dans le contexte du moment.

Mais Picabia :

> Il suffit de la sensibilité et du cœur.

André Verdet :

> Le critère du beau ne peut être conditionné que par le vrai. Il nous faut exprimer et exalter une civilisation des sciences et des techniques d'avant-garde.

Lancelot Ney :

> La peinture est de l'ordre du cri, qui va contre l'instinct vital. Le lion affamé rugit : sa chasse n'en devient pas plus aisée mais plus difficile. L'art est transcendant et irrationnel.

Camille :

> C'est en traduisant les contenus philosophiques de son temps que l'artiste risque de s'exprimer le mieux.

Mais Atlan :

> Mes formes n'ont pas de papiers d'identité.

Mathieu :

> La récente faillite des concepts concernant la matière, la parité, la gravitation et la résurgence des notions d'indéterminisme et de probabilité que la science postule de toutes parts... a permis à la peinture de secouer le joug de la pensée hellénique qui voulait le cosmos à la mesure de l'homme. Une révolution dans la phénoménologie de la signification commande une structuration nouvelle des formes à partir d'un « nada » total.

Cependant, Bayer, commentant les déclarations des Abstraits :

> L'œuvre soi-disant traductrice de son temps, fatalement, parce qu'elle hante un monde de formes, s'insère dans une géométrie qui ne peut être qu'euclidienne.

Nous voici dans l'embarras. Il est bien de ne négliger pas un critique, pas un peintre. Mais s'ils soutiennent des opinions (comme il semble) inconciliables ? Ce serait peu : des opinions que l'on dirait faites pour être inconciliables. Voici l'espoir qui nous reste :

C'est que du moins, si même ils en parlent en des sens opposés, ils parlent des mêmes choses. Ils n'en parlent pas sans une certaine complicité. Et somme toute — sauf qu'ils disent le contraire les uns des autres — ils s'entendent très bien, se répliquent à point nommé, semblent n'avoir d'autre intention en chacune de leurs théories que d'annuler la théorie précédente. Francastel n'a pas plus tôt évoqué la quatrième dimension ou l'espace courbe que Bayer lui réplique : comment la toile du peintre — toile à deux dimensions — ne serait-elle pas une surface euclidienne ? A quoi Mathieu : mais le peintre est bien libre d'ignorer cette surface euclidienne ! Quand Picabia nous dit : la sensibilité seule et la liberté... il réplique d'un coup à tous les théoriciens (absurdes, à son sens) de l'art moderne. A quoi Herbin à son tour va objecter que la sensibilité — et la sensibilité picturale en particulier — obéissent à des lois d'autant plus puissantes qu'elles sont masquées, qu'Herbin est le premier à les avoir découvertes. Aussitôt Théo Berg... Observez encore que chacun d'eux pense épuiser par son explication la nature du tableau moderne, et n'en laisse dans l'ombre aucun trait. Il semble enfin que leur principal souci à tous soit de se contredire les uns les autres. Comme si le trait essentiel de la peinture moderne était à la fin qu'elle échappât précisément à cette identité, et à cette raison dont parlaient Braque ou Atlan — et simplement qu'à défaut de l'expliquer — ce qui est de fait difficile ou impossible — les peintres voulussent nous montrer ce trait par l'exemple, et le jouer plutôt que le dire.

LA PEINTURE MODERNE *(suite)*

La Peinture Moderne est un vaste événement, qui couvre déjà un demi-siècle. On le voit se former lentement, dès Goya et Constable. Dans la suite il prend assez vite l'allure et la gravité d'un réveil religieux. Van Gogh, Gauguin, Cézanne ne sont pas des hommes de métier, de simples peintres, ce sont des hommes à qui la peinture a révélé la vérité, et qui renoncent pour suivre cette vérité au succès, à l'argent, au bonheur de vivre. Le peintre n'a plus à représenter les héros et les saints, il est lui-même le Héros et le Saint. Braque, Picasso, Mondrian, Malevich et les mille disciples qui leur viennent aussitôt de tous les pays ne sont pas tellement préoccupés de faire des tableaux que de connaître et de changer le monde.

Le Cubiste passe dans son évolution par les mêmes stades que le Mystique : à la vie purgative répond le cubisme analytique, à la nuit obscure le cubisme hermétique et la période cristal à l'illumination. Or, les traces de ce cubisme primitif se retrouveraient aisément dans les traits que nous offrait dès l'abord la peinture moderne : l'analyse, dans la faille et le lambeau ; l'hermétisme, dans le mystère et la contradiction ; l'illumination subite dans le choc. On ne saurait parler de la peinture moderne avec trop de patience et de naïveté : sans se laisser arrêter un instant, fût-ce par le difficile, l'étrange, l'absurde. Bref, c'est un mythe, à la formation duquel nous assistons, et c'est comme un mythe aussi qu'il faut la traiter.

Quel mythe, ou quelle foi ? Si je tente simplement de rassembler, confondre tous les témoignages que j'ai successivement dégagés : Je suis tel, dit le Peintre moderne, que je ne me distingue pas d'autrui, que mes lois soient aussi des caprices, et des miracles, et que ma science soit l'ignorance. Et la Peinture ajoute : On ne peut me penser sans me faire tort de l'une de mes parts. Quel que soit le trait par lequel on me caractérise, il faut le compléter par un trait opposé. Bref, il faudrait, pour me comprendre, être capable de penser l'homme comme s'il était l'univers et tout aussi bien l'intelligence comme si elle était la matière, le vrai comme s'il était le faux, la vie comme si elle était la mort.

Ici l'on me dira que l'esprit capable d'une telle pensée n'a jamais existé. Il se peut. Pourtant il ne manque pas de peintres pour tenir très exactement le langage que je viens de leur prêter.

C'est Camille :

> Pour moi chaque découverte du monde intérieur est une trouvaille formelle.

Ou Warb :

> Je ne me réalise qu'en me dépersonnalisant : le plus personnel c'est l'universel.

Ou encore Mondrian :

> Le rectangle est le comble à la fois de l'individuel et de l'universel.

Et Cézanne :

> Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude.

André Masson :

> Il me faut être l'arbre que je peins.

Gleizes et Metzinger :

> Il n'y a pas à séparer la couleur du dessin. Les deux ne font qu'un.

Braque ou Picasso :

> Je pense en formes.

Matisse :

> Je ne puis distinguer entre le sentiment que j'ai de la vie et la manière dont je le traduis.

Ainsi est-il courant d'entendre les critiques déclarer — fût-ce dans les Lettres ou la Musique — qu'il n'y a pas lieu de distinguer entre la matière et l'esprit ; mieux encore, que le fond et la forme ne font qu'un. Ils le disent tout à fait naturellement, comme s'il n'y avait là qu'une évidence.

Ils le disent certes, comme nous-mêmes venons de le dire. Mais le pensent-ils ? Mais sont-ils parvenus à le penser ? Là-dessus, je ne puis qu'avoir de grands doutes.

Car enfin, si l'esprit est quelque chose, il est le contraire de la matière ; et la forme, du fond ; et l'individu, de l'univers ; et l'arbre, du peintre. Tenir le fond pour la forme, et l'univers pour l'individu, et la matière pour l'esprit, n'est-ce pas simplement renoncer à parler de l'esprit, de l'individu, de la forme ? Ou du moins renoncer à les penser. Laissons cela. Je vois du moins quel est le problème qui se pose ici. Il n'est pas tout à fait (comme le proposait Bayer) : Comment oser penser ce qu'on ne dit pas ? Mais plutôt (à l'inverse) : « Comment parvenir à penser ce qu'il est si facile de dire ? »

JEAN GUÉRIN



DIVERS

Nous n'avons pas lu sans horreur dans la REVUE DES DEUX-MONDES *du 1er octobre 1959, à la page 477, la phrase suivante :*

Un peu plus loin commence la descente sur Mexico, que les Espagnols amorcèrent peu après que Diego de Ordaz se soit couvert de gloire en réalisant l'ascension du Popocatepelt.

Trois fautes en une seule phrase, c'est beaucoup.

*

A propos des Liaisons dangereuses 1960, *et de leurs auteurs, Thierry Maulnier écrit très justement dans* LE FIGARO *(24 septembre) :*

Que du moins ils ne prononcent pas les grands mots, qu'ils n'invoquent pas les grandes idées, qu'ils réclament, s'ils le veulent, la liberté de faire fortune comme ils l'entendent, non la liberté d'expression de l'artiste ; qu'ils ne prétendent ni défier ni servir une société où ils entendent seulement exploiter les filons rentables ; mais qu'ils nous fassent la grâce, assis à leur tiroir-caisse, de ne pas se croire Van Gogh ou Rimbaud.

*

La CHANDELLE VERTE *disparaît, non sans nous donner dans son dernier numéro seize « blasons » modernes de Robert Vigneau :* Planches d'anatomie :

Quel être suis-je devenu
lorsque dans ma poitrine reste
cette émotion où chaque geste
devient signe de l'inconnu ?

LE TEMPS, COMME IL PASSE

BENJAMIN PÉRET

Péret, c'est un nom que peu de gens connaissaient, parmi les habitués des librairies, et ceux qui avaient lu quelque livre de cet homme au cœur simple étaient encore plus rares. Il y a pourtant des amateurs de poésie, il y a des critiques, et Benjamin Péret était assurément un grand poète. Le lira-t-on davantage et lui rendra-t-on justice, maintenant qu'il est disparu ? Je le voudrais, mais je n'en suis pas certain, car il y a des visages qui sont peut-être faits pour la nuit puisqu'ils n'ont jamais été mis en lumière, et des œuvres qui demeurent indestructiblement dans des espaces désertiques où elles n'ont presque pas de visiteurs sans pour cela cesser d'être rayonnantes. Tel sera probablement le destin de celle de Péret, comme il en fut pour Charles-Albert Cingria, et je pense que ni l'un ni l'autre ne se seraient plaints de leur lot de durée hautaine et de farouche splendeur, puisque, durant leur vie d'écrivain, jamais ils ne firent le moindre effort ou la moindre tentative pour se montrer sous ce fragile éclairage et sur ce socle instable qui sont les éléments du succès. Si Péret s'efforça d'ailleurs à quelque chose, ce ne fut qu'à rebuter le succès, à décourager les critiques, à les crétiniser même. Oserai-je dire qu'il y réussit pleinement ? Oui. Et sans le nommer, je voudrais humilier un peu l'un des plus fameux de ceux-là, en lui rappelant les petites méchancetés bêtes qu'il écrivit sur *Le Grand Jeu*, l'un des quelques recueils poétiques merveilleux et superbes qui parurent entre les deux guerres.

Ces mots de « grand poète » sont tellement galvaudés aujourd'hui que l'on répugne à les employer, comme je viens

de faire, même s'ils tombent à point pour une fois. Aussi, pour leur donner plus de poids, ajouterons-nous qu'à notre avis Benjamin Péret va rester dans le conservatoire des écritures comme le poète surréaliste par excellence. Et que ce conservatoire soit une sorte de gare de triage (appelez-le comme vous voudrez !), peu importe ; Péret y restera, obscurément, cela va sans dire, car il lui manque cette « clientèle » (au sens latin du mot) que la plupart des poètes ont su réunir dans l'intérêt de leur gloire présente ou posthume ; il y restera aussi longtemps que durera le respect de la chose écrite, ou la simple curiosité à l'égard de l'écrivain. Nul autre que lui ne peut ou ne pourra prétendre à représenter pleinement et purement la poésie surréaliste. Car, s'il ne contribua pas à l'invention de la doctrine, n'étant point théoricien, cependant il lui demeura fidèle absolument dans tous ses écrits, et je pense qu'il est le seul des surréalistes à ne s'être jamais senti gêné par la méthode automatique et à lui devoir presque tout le complet de son œuvre. Très singulièrement, chez lui, la pensée automatique prenait forme immédiatement dans le moule d'un langage beau, sans aucun besoin de retouche. Et la puissance imaginative était stupéfiante. Les surréalistes, comme on sait, accordent à l'image, en matière de poésie, une importance primordiale. Mais chez aucun d'entre eux, nous ne voyons les images s'enchaîner et se déchaîner, éclater, fuser, comme dans l'œuvre de Péret. C'est un feu d'artifice inoubliable et perpétuel, un surcroît de richesses qui appartient à la catégorie du baroque et qui finit par lasser l'attention, car il est sans limite. Quoique l'on puisse comparer vaguement la poésie de Benjamin Péret à celle de certains Espagnols, Français, Italiens du XVIe et du XVIIe siècle, par l'invention, par l'exubérance, par le foisonnement et par la prodigalité il les dépasse tous. Quelquefois il rappelle Scarron, d'Assoucy; souvent j'ai pensé à Quevedo.

Le Grand Jeu, sans doute, est son plus beau recueil de poèmes et l'on voudrait qu'il soit réimprimé, car il est devenu aussi rare que le gypaète ou que l'outarde. Outre le jaillissement des images, vertu essentielle de chacun des écrits de Péret, on trouve dans ce livre une certaine qualité particulièrement détonante d'humour, une puissance de choc dans

le rapprochement de concepts étrangers ou contraires, un emploi joyeux de l'absurde, qui font merveille. Les recueils immédiatement postérieurs, *De derrière les fagots*, *Je ne mange pas de ce pain-là*, *Je sublime*, sont presque de la même veine, et leur originalité n'est pas moindre. Il faut leur adjoindre au moins *Dernier malheur, dernière chance*, publié en 1945, et surtout *Feu central* (1947), choix de textes anciens et nouveaux, qui contient des poèmes d'amour que je ne saurais comparer qu'à de grands arbres tropicaux chargés de fleurs exquises. Que Péret ait été capable aussi d'un chant si pur, dans l'intervalle de ses violents éclats de révolte et de nargue, c'est une des raisons principales de notre admiration, car il m'a toujours semblé, je le dis naïvement, que la corde majeure de l'instrument poétique vibrait en relation avec la touche érotique et que son rôle était d'exprimer l'amour.

Quant à l'œuvre en prose [1] de Benjamin Péret, qui est d'un volume considérable, elle est poésie encore, non moins que les poèmes en vers, et l'écriture automatique y triomphe souverainement, tandis que sont accentués les aspects baroques et burlesques auxquels j'ai fait allusion déjà. Il est incroyable, il n'est pas moins déplorable, que l'on ait aussi peu lu et qu'on lise toujours aussi peu ces récits longs ou brefs qui ne me paraissent pas moins amusants qu'enchanteurs et qui ont indiscutablement le pouvoir de vous transporter dans un autre monde. Un seul exemple (dans la multitude) : *Au 125 du boulevard Saint-Germain*. Si la masse était moins énorme, on l'aurait aperçue probablement, et l'on constaterait au moins que c'est un des monuments les plus originaux de la littérature française. Mais il y a des constructions tellement vastes qu'on ne les voit pas, comme le palais de Dioclétien à Spalato (« palais »), qui contient la ville entière.

Le matin même où j'avais appris la mort de Benjamin Péret, pensant tristement à lui et me souvenant, j'étais dans le cabinet des armures, au palais ducal, à Venise. Et là,

1. Les contes ont été réunis sous le titre de *Le Gigot, sa vie et son œuvre* aux Éditions du Terrain Vague, qui ont réimprimé la plupart des anciens livres de Péret.

comme je regardais par la fenêtre avec distraction, je vis une tête de veau qui allait dans le canal à la dérive, sous le pont des Soupirs. Pour incroyable que soit la chose (car je ne sais pas que l'on puisse voir deux fois, à moins de l'y avoir mise exprès, une tête de veau sous le pont des Soupirs, entre le palais des doges et les prisons célèbres) je jure qu'elle est exacte. Il s'agissait, évidemment, de la moitié d'une tête de veau, mais qui flottait du bon côté, très blanche sur l'eau noire comme un plat de porcelaine de Wedgwood, déviée brutalement par le remous des canots automobiles ou par les coups de rame quand passait une gondole, insultant l'art et le goût, moquant l'émoi des touristes à pied, l'indifférence des élégants en barques riches. Comme un poème de Benjamin Péret, me dis-je alors, qui aurait soudainement pris forme concrète dans le monde extérieur pour donner à mes pensées le corps et le soutien qu'il fallait. J'espère que l'on a compris que c'est sans aucune espèce d'ironie que j'écris cela, car je parle d'un homme qui était mon ami et que j'admire profondément.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

ÉLÉGIE PREMIÈRE

Qu'un autre amasse en fortune un or fauve,
tienne en culture un sol de mille arpents,
sa peine ardue craint l'approche des guerres,
le son du clairon met son somme en fuite :

ma pauvreté, moi, me fait vivre en paix
si luit de flamme incessante mon âtre,
que de mes mains je plante, expert champêtre,
au bon temps le fin cep et l'arbre à fruits,
qu'Espoir sans faillir m'offre ses récoltes
à tas et, plein ma cuve, un lourd vin neuf.

J'honore aux champs les souches délaissées,
les vieux rochers qu'on fleurit près des routes ;
quelque fruit qu'à nouveau l'année m'accorde
j'en voue au dieu agreste les prémices.

Blonde Cérès, les épis de ma terre
pendront, guirlande, aux portes de ton temple ;
mon clos fertile a pour garde un Priape
qui, rouge, effraie l'oiseau de sa faux grave ;

vous, gardes d'un vieux domaine amoindri,
vous avez vos présents aussi, dieux Lares ;
on tuait pour prix de maints taureaux, la taure
mais l'humble agnelle est l'hostie d'un sol mince :
voici l'agnelle autour de qui, rustiques,
les gars crient : « Io ! à nous moissons, bon vin. »

Qu'à présent, oui, je vive aise de peu,
qu'exempt d'aller sur des routes sans fin
j'évite à temps l'été caniculaire
sous l'arbre d'ombre au bord de l'onde en course ;

non que j'aie honte à empoigner la houe,
hâter parfois, d'aiguillon, les bœufs lents,
ni, dans mes bras, n'hésite à rapporter
l'agnelle ou le cabri qu'oublie sa mère.

Voleurs, laissez, et loups, mon peu de bêtes :
il est des proies à prendre aux grands troupeaux.
Moi, chaque année, je sanctifie mon pâtre,
je lustre de lait la calme Palès.

Dieux, soyez bons, sans dédain d'une offrande
sur piètre table en des terrines nues :
le paysan fit jadis son écuelle
de glaise, ainsi, facile à façonner.

Non, je ne prétends pas l'ample profit
qu'engrangeait mon aïeul à la moisson :
moins me suffit si mon lit me repose,
recrée mon corps sur la douceur usuelle.

Qu'il plaît, couché, d'écouter les tempêtes
quand on a pris la maîtresse aux seins souples
ou, si l'hiver verse ses eaux glacees,
d'obtenir, grâce au feu, un sûr sommeil !

Tel est mon goût : soit riche à bon droit qui
brave l'ire marine et les pluies tristes.
L'or, qu'il s'en perde, et le jaspe, plutôt
qu'éplorer jamais fille à notre absence.

Guerroie, Messalla, sur terre et sur mer
pour pavoiser de trophées ta demeure :

moi, lié des liens d'une beauté de femme
je reste, esclave, assis sur le seuil rude.

Je n'ai nul soin de gloire, ô ma Délie :
je me veux faible et lâche auprès de toi,
te contempler jusqu'à ma dernière heure,
t'y tenir encor de ma main mourante.

Pleure alors et m'offre en la chambre ardente,
Délie, tes baisers noués d'affreuses larmes ;
pleure : oh ! ton cœur n'est pas bardé de fer,
ton tendre sein n'enferme pas du roc.

Adolescent ni vierge ne pourront
d'un pareil deuil revenir les yeux secs :
sans me léser, épargne tes cheveux
défaits, Délie, épargne tes joues douces.

Tant qu'il se peut, attelons nos amours :
bientôt vient la mort à face nocturne,
bientôt nous prend l'âge inapte à l'amour,
les cheveux blancs qu'ignorent les caresses.

Servons donc, sans peur d'enfoncer les portes,
Vénus la leste : il plaît d'entrer en lutte,
j'y suis chef et guerrier. Drapeaux, trompettes,
fuyez nantir de plaies les ambitieux
et de butin ; moi, sûr de ma provende,
je ris du riche et je ris des famines.

(*Traduit par* JEAN GROSJEAN) TIBULLE

PRIX ET MÉPRISES

Dans les lettres, on donne à présent tant de récompenses, et toutes chaudes, qu'il faut, pour n'attraper rien, ne viser à rien ou n'être bon qu'à aller aux prunes. Il semble du moins au public que les lauriers ne se trompent plus de têtes et que les romans de Stendhal, s'ils prenaient aujourd'hui l'essor, auraient à coup sûr un grand débit. Nos mains sont trop pleines pour n'être pas justes. La seule affaire de la postérité sera de mettre le sceau à nos arrêts. Nous reconnaîtrons notre souffle dans la trompette de l'archange. C'est ainsi que les béats concluent de leur opulence qu'il n'y a plus de pauvres parmi nous. On ne meurt de faim qu'à Bénarès. Mais peut-être, après tout, que nos merveilles sont légères, nos plats brusqués, nos heures un tourbillon, nos pensées des éternuements et nos sentences des escapades. Supposons que le nombre des livres empêche de lire et que le nombre des lecteurs multiplie les signes de l'hébétude. Mettons le cas que Sully Prudhomme ait été couronné par Nobel, que l'Académie Française ait préféré Claude Farrère à Paul Claudel, que Messieurs de Goncourt n'aient pas le compas dans l'œil. Pour noircir encore le tableau, cédons au goût des conjectures. Accordez-moi que nos poètes mêmes, lorsqu'ils jouent aux quilles, les choisissent plus rouges que blanches ou plus blanches que pures, comme si le bruit que fait une Muse dépendait du voile qu'elle montre et de la couleur où elle se cache, car enfin, qui serait assez prévenu contre la toute-puissance de la beauté pour estimer un écrit, d'où la politique est absente, sur le taux du pape ou de Moscou, du parpaillot ou de l'athée, du juif ou du mahométan ? Quant à l'amitié, c'est un sentiment si rare et si ferme qu'il conduit doucement aux rudesses de la candeur. Notre siècle n'est plus de ceux où les talents étaient d'une part et

les parieurs de l'autre, où les difficultés des oracles s'expliquaient par les nœuds de la complaisance, où chacun s'opiniâtrait dans son choix à proportion des incertitudes qui l'avaient éclairé. Ce qui est moderne se moque de la mode. Quand nous nous taisons sur un ouvrage qui n'est pas sans mérite, le dépit, l'envie, la peur, n'entrent pour rien dans notre silence. Nous n'étouffons point la vérité bien qu'elle nous étouffe quelquefois. Je sais que certains esprits, moins capables d'équité que de restrictions malicieuses, se plaignent de ce qu'André Suarès et Félix Fénéon n'ont pas été beaucoup mieux traités de leurs contemporains que John Keats ne le fut des siens. Ces gens-là murmurent toujours. Je gage que si la Suède un jour couvre d'or Saint-John Perse, les langues de Satan ne manqueront pas de dire que les dieux rémunérateurs auront eu égard à Alexis Léger. Voilà de quelle boue on salit maintenant les sublimes Comices ! Selon nos aristarques raffinés, tous les prix sont des sottises ou des méprises. Nul remède au mal que sa publication. Il faut, à force de bougies, diminuer la fascination des lampes. Mais les belles âmes se rangeront de mon parti. Elles apprendront de Michelet et de Quinet, d'Alain et de Guéhenno, que la générosité n'est pas l'école de la duperie et qu'il suffit de nous instruire pour nous sauver. Considérez comme autour de vous le savoir se tourne en sagesse, la puissance en bonté, la vitesse en pénétration ! Quelle nation que celle où les élégances de Françoise Sagan, les profondeurs de Simone de Beauvoir, l'aimable simplicité de Marcel Pagnol, les pirouettes ingénieuses d'André Roussin, enrichissent à la fois le public et les écrivains ! Les vues d'un philosophe ont creusé un quartier de Paris. Une troupe exquise, et qui se forme sous nos yeux, nous enseigne à parler des hommes comme on parle des herbes ou des cailloux, sans métaphore et sans ridicule, dans un français digne du latin de Spinoza, dans un style si pur que la géométrie s'y passe enfin du géomètre. J'admire et j'achète. J'attends mon menuisier. Il a déjà mis des tablettes dans les lieux les plus humbles et les plus reculés de mon appartement. C'est que décembre, mois des chefs-d'œuvre, n'est pas loin.

ROGER JUDRIN

LE MOIS

AUTRES VACANCES

Quand l'épicier a rangé son dernier étalage, quand le crémier ne peut plus calmer la fougue de ses deux petites filles pâles et bleues comme le lait, et se plaint de ne plus servir que de rares habitués, lorsque le fleuriste impotent qui prend ses repas dans son échoppe minuscule, enfoui sous les feuillages de chêne et les glaïeuls, pour éviter les quelques marches de l'entresol, dit qu'il partira, ne serait-ce que par dépit de voir partir tout le monde, la concierge arrose plus mollement le lierre de sa fenêtre, le chien même n'aboie plus. Je suis alors soudain dans une vieille ferme près d'un bois, où la source s'égoutte avec un léger bruit. J'écoute le silence, le vent dans les arbres, des oiseaux inconnus, un glapissement vertigineux. Le matin, c'est l'odeur de l'herbe encore humide qui m'éveille, un rayon sur le plancher dont les nœuds forment des personnages. La fontaine, comme dans les gestes anciennes, est un bain enchanté. Il n'y a personne alentour, si parfois je crois voir un follet attardé sous une branche.

Point. Je suis encore assaillie par le verbiage embrouillé d'une machine, et si j'ouvre la fenêtre, l'air moite est déjà imprégné de toutes les poussières.

Mais la mer... C'est ici entre roc et plage, une masure qui tient encore. L'escarpement du lieu le défend des pêcheurs les plus hardis, même des barques. Mais par le sentier un enfant déluré vient m'apporter sa pêche, des petits rougets, aussi des tomates, de l'ail. Le feu entre les pierres a formé déjà de la braise épaisse et apaisée. Le reste du jour ce sera le bain, la nage lente, le repos à l'ombre des pins. Un tri-

dent permet de déranger quelques oursins, bien qu'il soit pénible de voir leurs piquants se mouvoir lorsqu'on les partage en deux fleurs.

Soit. Après d'incroyables hésitations, j'échouerai dans quelque hôtel au hasard, où le bruit jour et nuit commande l'emploi des boules Quies. Il faut se frayer un passage à l'heure du bain jusqu'à la mer, ou marcher des heures pour trouver encore une tente fixée à l'endroit qu'on espérait désert.

D'ailleurs pourquoi ce besoin de solitude, d'espace vierge, de terre impolluée ? C'est un luxe sans doute désuet.

Une inquiétude me pousse à chercher l'impossible. N'aurais-je pas, sur ce rocher, dans cette masure (à défaut d'un domaine), le regret d'autre chose ? Je passe donc les vacances dans quelque lieu incongru, éloigné de mes goûts réels, gardant la nostalgie, aiguë au début de l'été, assourdie vers l'automne, de la nature qui m'échappera probablement toujours, sensible à cette répétition d'une faute insidieuse. Alors, dans la première petite ville venue qui n'ait rien d'une capitale, d'une ville d'art, je sens se former en moi les remous qui me ravissent jusqu'à ce trouble plaisir d'écrire, parce que rien n'est plus effrayant que la laideur de constructions qui auraient pu être belles, d'une rivière qui n'a pas su trouver, on ne sait pourquoi, ses ponts nobles, parce que rien n'est plus impénétrable que la vie terne en apparence, rien n'est plus curieux que le médiocre, et la grâce des éléments dont sont faites les choses quelconques.

EDITH BOISSONNAS

***

LA VRAIE COULEUR DES BLOUSONS NOIRS

On n'a guère envie d'écrire en ce temps. D'ailleurs, pourquoi en ce temps ? Écrire est un mensonge, évidemment, mais ce temps n'est pas plus menteur qu'un autre. Et puis ça ne résout rien, ne pas écrire, puisque vivre sans écrire c'est autant mentir, et sans panache, ou en tout cas, ce qui est bien désespérant, sans se mentir... J'aurais bien rougi de

me fendre de quelques lignes pour les blousons noirs : il est trop clair que c'est un sujet de remplissage pour l'été, du genre serpent de mer et monstre du Loch Ness. Avec une différence pourtant : le serpent de mer, le monstre du Loch Ness, étant imaginaires, ne survivent pas au vide estival. Tandis que les blousons noirs et autres hooligans passeront l'hiver, en dépit des Papon et Paponov, et que déjà la « découverte » qu'on vient d'en faire, pour farcir les colonnes, les a multipliés. En ce sens, merci aux policiers et autres moralistes.

Je ne sais pourquoi j'emploie deux termes : il n'y a ici que la différence entre les policiers en uniforme et en civil. Ce sont les seconds qui m'intéressent, puisqu'ils écrivent ce qu'ils pensent. En nous donnant le spectacle d'une remarquable unanimité. Il paraît qu'en France les esprits sont divisés, qu'il y a un fossé, par exemple, entre la gauche et la droite. Pas sur cette question. Pas sur le fond de cette question. Bien sûr, pour les causes et les remèdes, on se distingue. Les uns inculpent la guerre d'Algérie ; d'autres l'insuffisance de « mobilisation nationale » ; un troisième (J.-P. Sartre, mais je doute que cela épuise sa pensée) la carence des partis ou plutôt du Parti, qui devrait fournir l'exutoire. Chacun est là, fidèle au poste, avec sa petite ou grande idée, qui explique et guérit ceci comme le reste. Malheureusement cela ne colle pas bien : la guerre d'Algérie, cause occasionnelle tout juste, puisqu'en Angleterre, en Pologne, aux U. S. A., en U. R. S. S.... Quant à la mobilisation nationale, accentuée, elle donnerait des blousons réguliers, et la réanimation du Parti des tueurs consciencieux. Ce qui n'est peut-être pas plus escamotant, plus salaud, ici, que la solution aimablement rééducative, chère aux premiers. Au vrai, tous ces messieurs sont bien d'instinctive connivence pour vomir et supprimer les blousons noirs.

Que je n'ai aucune envie de justifier. Ce sont de petites brutes. Au moins portent-ils leurs instincts à fleur de peau, à la différence de leurs moralistes. Et c'est ce que leur offrent ces derniers qui est à vomir : hypocrisie, travestissement, ou extinction. Nos blousons, hooligans, etc., ont le mérite — aveugle — de se refuser à être sociaux, à passer par le

laminoir social ou politique. Il fut un temps où les surréalistes les auraient salués comme des frères (de chair). Où les lettristes, ces surréalistes réduits à l'alphabet, leur auraient ouvert leur douteuse bande. Maintenant les surréalistes écrivent à l'encre rose, les lettristes font du remake (ce qui ne les change guère). Alors il faut bien que je tombe, un petit moment, de mon haut. Pour trouver, sous le blouson, l'évidence, l'œuf, cette soif d'être soi-même, hors de tout interdit, que la société craint autant que le sexe, dont cette soif est vraisemblablement issue d'ailleurs. Et je me dis que si un jeune homme ne l'éprouve pas, ne la satisfait pas, cette fureur, il est déjà mouton ; qu'une société sans blousons noirs serait une société d'ingénieurs. Et qu'il faut nous souhaiter d'en avoir toujours, des blousons noirs, des hooligans, etc. — quitte à recevoir des coups de chaîne, — si nous ne voulons pas être transformés en lac artificiel.

MARC BEIGBEDER

***

LA BRACÉLITE

Cet animal ne se laisse voir qu'aux froids polaires, quand la croûte durcie du sol prend l'aspect et la résistance du granit. Alors de ses écailles aiguisées comme le couperet de petites pelles, et de ses épines à pointes doubles, recourbées, il taille et pioche le plafond de son terrier. La tiédeur du sous-terrain et l'odeur du renfermé le tirent du sommeil où il gîte. Il aspire au froid du glaçon.

La bracélite n'est autre qu'un fossile vivant. Elle ne faisait que dormir. L'action l'appelle.

Elle tire son nom de sa forme roulée et de son principe minéral. Son volume ne dépasse pas celui d'un gros orvet double enroulé sur lui-même. On peut aussi la comparer à ces pains tressés, tout ronds, avec une ouverture au milieu, du même arrondi. Tant qu'elle demeure enfouie, elle ne bouge pas plus, dans son sommeil circulaire, que la plus pierre des pierres, le caillou le plus paresseux. Le temps venu du réveil,

ses mille pattes-outils terminent en moins d'une heure (pour se servir des mesures ordinaires) leur travail de terrassiers. Et la voilà dehors. C'est la nuit, un nocturne des plus noirs, qu'elle choisit de préférence pour sa sortie fonctionnelle. Car, en même temps que de se mouvoir, il lui est nécessaire de briller.

Décrivons brièvement les organes extérieurs de la bracélite, qui produisent cet effet éclairant.

Comme on l'a vu, sa peau est couverte de menues spatules et de pointes courbes. Chacune de ces parties scintille, douée d'un étrange pouvoir qui ne lui est pas conféré par réflexion ; il lui appartient de nature. La bracélite ressemblerait à une lampe de confection particulière, dont l'intérieur serait constitué d'une multitude de réservoirs minuscules alimentés en huile par ce qu'on appelle chez l'animal courant le sang et les humeurs. D'où lui vient cette charge de carburant qui ne tarit jamais ? Nul ne le sait, et c'est une chose vraiment étonnante, car la bracélite ne se nourrit pas comme la plupart des êtres organisés.

Terminé le travail de sape, pointes et spatules se développent, transformées en milliers d'ailerons d'une puissance prodigieuse. Aucun élan n'est nécessaire à la bracélite pour s'élever à ces hauteurs où la pierre devient aérolite, le poids le plus grand légèreté absolue.

A peine la bracélite a-t-elle atteint la zone de l'espace où tout ce qui tourne se fait étoile ou comète, elle brille et étincelle, émettant un chant aussi rond que sa forme physique et dont les vibrations peuvent s'entendre de tous les points de l'horizon. Alors seulement, dans ce tournoiement sonore, apparaît son phénomène le plus naturel, en même temps le plus étourdissant. On la croirait munie d'une infinité d'yeux, autant qu'elle possède d'écailles et de piquants. Mais l'œil, l'œil véritable, unique, immense, qu'on ne voyait pas, qu'elle cachait jalousement, cet œil brille seul à présent. Il couvre toute l'ouverture médiane où ne semblait régner au départ que le vide. Cet œil ouvert, omnivoyant, qu'elle dirige où elle veut à d'énormes distances, comme une gueule béante, au bout d'une membrane extensible à l'infini, lui revient avec la même rapidité. Il cherche sa proie. Cette

proie dont la bracélite a besoin non seulement pour vivre mais pour tourner, où l'œil affamé va-t-il la surprendre ? Il est possible de le deviner pour peu que le regard de l'observateur ne soit pas indifférent à cette lueur de l'atmosphère, ce halo, qui fait pressentir l'existence d'un corps invisible, mais réel.

Bornons-nous à l'indiquer. Cette proie n'est ni de chair ni d'une autre substance constituante pondérable. Elle tourne, elle aussi, mais silencieuse, et n'entend pas se laisser prendre ; elle n'abandonne au regard que son auréole qui la dépiste en même temps qu'elle la décèle.

On pourrait en conclure que la bracélite ne se nourrit que de lumière. Cela ne se comprend que si l'on se persuade que, sortie de la tombe où elle s'est maintenue vivante, elle s'est mise en chasse d'une partie de sa propre matière échappée au cours de sa léthargie souterraine. Ce rien, car c'en est un, vaut le tout. C'est un néant que n'aperçoit et n'absorbe que l'œil central, le nombril voyant, à l'extrémité de sa membrane effilée. Dès qu'il l'a découvert, il plonge en ligne droite, s'en empare et l'avale. Le nommer serait le détruire. Donnons-lui pourtant ce nom provisoire qu'il faut à toute chose pour qu'on puisse la saisir ne fût-ce qu'en pensée, à défaut des doigts ; car il s'agit bien d'une chose de la même nature que celle de la chasseresse. Il suffira de deux mots pour la nommer et la qualifier : la pierre philosophale.

Cette prise ou cette reprise accomplie, la bracélite retombe d'une chute verticale pour rejoindre dans le sous-sol sa place millénaire et recommencer, plus brillante que jamais à chaque retour d'activité. La bracélite ne meurt pas comme une vulgaire turquoise.

FRANZ HELLENS



PLAISIRS D'AMOUR

Il faisait un temps je le jure
A ne pas mettre nez dehors
Ni chien ni chat ni d'aventure
Ame qui vive. C'est alors

Que je crus retrouver l'étude
Un moment perdue. Elle avait
L'œil froid de la blanche altitude
La démarche d'un roitelet.

Je lui saisis la main, la bouche
Sans qu'elle osât rien pour m'aider
A prendre feu dans l'escarmouche.
Elle était vierge à s'en tuer.

Sans mot dire il vaut mieux se taire
En ce genre de vérité
La suite fut longue à défaire
Oh je n'y parvins qu'à moitié.

Ce n'était avril ni septembre
Ne me souviens plus. Mais le ciel
Levait l'ancre. Membre après membre
La nuit dégusta notre miel.

Elle avait l'œil limande et biche
D'une qui n'a plus peur du loup.
La mer battait comme une affiche
Collée en fraude par un fou.

Chers visages protégez-moi
Pourvu que je ne vous caresse
Contre la mort, contre l'effroi
Du silence. Que si je blesse

L'air même que vous respirez
De mon haleine, que si j'ose
D'un pur amour jeter les dés
Le soir veuille que je repose

A jamais meurtri dans vos yeux
Que nulle âme ne trouble et fasse

Qu'un ange ensanglanté délace
Les nœuds de la mienne en tous lieux.

Car c'est surtout que je vous garde
La grâce qui vous manquerait
Si de ces traits que l'horreur farde
La même horreur ne retirais

Pour que malgré le malheur d'être
Et de paraître sans savoir
Que c'est pareille chose, espoir
Tu demeures notre seul maître.

GEORGES PERROS

***

ALPILLES (1)

Un bruit de fuite derrière le socle sur lequel se trouve le pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle, en bois, portant le chapeau à bords relevés et le mantelet ornés de coquilles et de glaives croisés.

Je pousse le volet de la porte-fenêtre. Un animal allongé se précipite vers le jour et la sortie que je lui offre. Est-ce une vipère ? Je l'ai cru d'abord, mais il n'y en a point dans les Alpilles. Il s'arrête au pied de l'acacia ; je reconnais, corps arqué, queue touchant presque une patte de devant, le lézard vert que je rencontre souvent autour du mas. Gorge pantelante d'un jaune verdi, diaphane comme une opaline ; sur la tête allongée, serpentine et sur le dos, courent deux raies marron clair qui se rejoignent à la queue. Il a le regard brun et anxieux que je lui connais. Son ventre paraît gonflé. Serait-ce une femelle chargée d'œufs ?

La lumière dorée touche le sommet des pins. A travers les troncs d'un gris rosé, je vois un gouffre bleu-noir comme la Méditerranée sous le souffle du mistral, mais ce n'est pas la mer, seulement la masse d'une colline qui sort de la pénombre.

Deux geais quittent une branche et se poursuivent au-dessus des amandiers, en se lançant de rauques invectives. Le chrome girandolé des genêts à mi-flanc d'un mamelon ; des broussailles d'oliviers régénérés s'alignent dans une terre orangée ; la vague mouchetée de la montagne vert-de-gris tendre, chapeautée, çà et là, de crêtes pierreuses d'un gris argent.

Les fleurs du figuier de Barbarie s'entrouvrent, laissent voir le bouquet d'étamines grêles, jaune de Naples, parsemé de grains de pollen dont la teinte est un peu plus pâle. Les pétales minces se flamment de rose de vin. A l'aide d'un bâton, je détache les escargots qui se sont attachés aux pales, entre les blanches barbes piquantes. J'y veille, chaque matin, sinon ils auraient vite fait de trouer comme dentelle le bel épouvantail vert. Une coquille craque sous le coup que je lui donne. Un liquide s'en échappe, beige et luisant. J'ai un frisson en songeant à cet écrabouillage. Ils sont trop voraces. Il faut que je les déloge, si je ne veux pas laisser grignoter mon cactus. Il n'est pas de plante que j'aime autant, à part le yucca, le palmier, l'oranger et le pin pignon.

Pas de vent. La chaleur l'attirera bientôt. Je contemple le morceau qui s'est ajouté au ciel, à l'ouest de la maison, depuis que les bûcherons ont abattu le grand pin, un triangle de bleu turquoise par où le narbonnais pourrait bien s'engouffrer et tourbillonner sur la terrasse, l'hiver. Le mulet a traîné derrière lui le long cylindre écorché et poisseux. Mais du forfait, ils ont laissé, ces Italiotes, qui n'ont pas dans le sang l'honneur Peau-Rouge, un grand scalp très chevelu et des écorchures rougeâtres.

Un insecte minuscule, tête brune et cornue, s'est posé sur mon épaule. D'un bond insensé, il disparaît dans le vide, dans le miroitement des graminées. Les folles avoines, qui sont de sensibles antennes, commencent, avec un léger bruit de frôlement, à hocher la tête.

ANDRÉ MIGUEL

⁂

INSTANTANÉS AMÉRICAINS (II)

Mais oui, l'Amérique est une conjuration contre le piéton. J'habitais sur la grand-route qui mène à Brandeis University, où je faisais des cours de littérature française contemporaine. La promenade, quelque six cents mètres, est charmante : érables et bouleaux. J'ai pu en goûter les plaisirs deux fois. La troisième fois, un de mes collègues m'a dépassé en auto, s'est arrêté quelques pas plus loin, a ouvert la portière et m'a attendu. Je l'ai remercié, et dans ma candeur je lui ai dit préférer la marche. Il est reparti, assez bougon. Le lendemain, je n'ai plus osé le blesser. Mes élèves possédaient, eux aussi, une voiture et se trouvaient sur la même route au même moment de la journée... Il m'a fallu user des grands moyens : prendre à travers bois. Comme les maisons isolées n'ont ni palissades ni haies, j'ai tout de suite eu une meute de chiens à mes trousses, et l'un d'eux m'a mordu. Je me suis vite assagi, et j'ai renoncé à cette fantaisie incongrue, la promenade.



L'Europe croit encore au mythe d'une Amérique où tout est admirablement réglé. J'ai pris seize fois le train entre Boston et New York, en moins de cinq mois : pas une seule fois il n'est arrivé à l'heure. Les transports en commun, l'avion excepté, ne sont pas meilleurs qu'en Yougoslavie ou en Espagne. Dans les autobus on ne voit que des enfants, quelques écoliers, des domestiques noirs et des vieillards aux mains tremblantes, incapables de tenir un volant. Les compagnies font faillite. Un conducteur, à qui je demandais la monnaie d'un dollar, m'a répondu : « Oh ! gardez votre argent. Plus il y aura de resquilleurs, mieux cela vaudra. On fermera boutique, et cela me permettra de trouver un meilleur boulot. » Car, n'est-ce pas, il est fort aisé de trouver un travail plus rémunérateur que celui que l'on a.

⁂

C'est beau, New York : écrasant, irréel, vertigineux. Les autos ressemblent à nos liqueurs : chartreuse, bénédictine, crème de cacao, menthe, cassis. D'ailleurs, elles coulent, sans le moindre bruit. On rebâtit Park Avenue, surtout entre la 42e et la 54e rue. On enlève les vieux gratte-ciel moyenageux : certains avaient presque quarante ans ! La mode est au verre, à l'acier et au bronze, de sorte qu'on se croirait entre d'énormes aquariums : on observe une maison dans le miroir, plus ou moins déformant, de la maison d'en face. Parfois même on a l'impression, obsédante, de marcher au fond d'un immense verre à cocktail vide. Et, la nuit, toute la ville fume : le trop-plein du chauffage central s'échappe en épaisses vapeurs par de minuscules ouvertures au milieu de la chaussée. Le vent, d'une violence extrême, les chasse dans les hauteurs, ensemble avec les pages intactes des journaux abandonnés : on en voit, gigantesques chauves-souris, jusqu'au dixième étage des maisons, planer, tomber, s'envoler de nouveau, s'accrocher à une antenne de télévision. Cependant, à Times Square, le néon des enseignes a des grignotements de sauterelle.



Le « motel » de Rochester, au bord de l'Ontario, est un modèle du genre. Tout y est étudié pour le confort et le bien-être du voyageur. Les murs sont vert clair et ivoire, pour ne pas fatiguer la vue. Les fenêtres sont inclinées de manière à recevoir les rayons de soleil selon un angle voulu. Un simple bouton près de la porte règle la température : en trois minutes, elle sera de 22 degrés, si vous le désirez. Un autre bouton règle l'humidité de l'air. Poste de télévision dans la chambre à coucher et poste de télévision dans la salle de bains ; poste de radio supplémentaire, pour les mélomanes ennemis de l'image. Les verres à eau se trouvent dans un sachet en cellophane, qu'il faut déchirer : c'est la preuve de leur stérilisation parfaite. Pas de germes, pas de

bacilles ! Tout est impeccable, propre, immaculé. Et, dans cette symphonie en demi-teintes, une tache noire, immense, presque impudique : sur la table de nuit, une bible. Une bible, et pas de bidet.



Un fonctionnaire haut placé, après mille confidences, m'a dit : « Eh bien ! c'est vrai, nous autres Américains, nous ne comprenons pas grand-chose aux affaires européennes, et nous sommes assez bêtes. Seulement, comme nous sommes riches, nous importons l'intelligence. Comme le vin et le caviar. Et puis vous, vous pestez tous contre la France, mais vous n'émigrez pas. Venez plus nombreux, venez nous civiliser. »

ALAIN BOSQUET

«NOTES TOWARD A SUPREME FICTION»

IT MUST BE ABSTRACT

I

Begin, ephebe, by perceiving the idea
Of this invention, this invented world,
The inconceivable idea of the sun.

You must become an ignorant man again
And see the sun again with an ignorant eye
And see it clearly in the idea of it.

Never suppose an inventing mind as source
Of this idea nor for that mind compose
A voluminous master folded in his fire.

How clean the sun when seen in its idea,
Washed in the remotest cleanliness of a heaven
That has expelled us and our images...

The death of one god is the death of all.
Let purple Phœbus lie in umber harvest,
Let Phœbus slumber and die in autumn umber,

Phœbus is dead, ephebe. But Phœbus was
A name for something that never could be named.
There was a project for the sun and is.

There is a project for the sun. The sun
Must bear no name, gold flourisher, but be
In the difficulty of what it is to be.

IT MUST BE ABSTRACT

I

Commence, Éphèbe, par percevoir l'idée
De cette invention, de ce monde inventé,
L'inconcevable concept du soleil.

Tu dois redevenir un ignorant
Pour voir le soleil d'un œil ignorant
Et pour le voir dans le clair de l'idée.

A cette idée ne suppose jamais
Un inventeur, ne lui compose pas
Un maître énorme enroulé dans son feu.

Comme il est pur le soleil idéal,
Lavé dans la pure absence d'un ciel
Qui nous a exclus, nous et nos images.

La mort d'un seul dieu est la mort de tous.
Que Phœbus le pourpre ait pour lit la moisson brune
Et dorme, et meure, au brun de l'automne,

Phœbus est mort, Éphèbe. Mais Phœbus
Était le nom d'une chose indicible.
C'était, et reste, un projet de soleil.

Reste un projet. Le soleil ne doit pas
Porter un nom, brandisseur d'or, mais être
Dans la difficulté qui s'appelle être.

II

It is the celestial ennui of apartments
That sends us back to the first idea, the quick
Of this invention ; and yet so poisonous

Are the ravishments of truth, so fatal to
The truth itself, the idea becomes
The hermit in a poet's metaphors,

Who comes and goes and comes and goes all day.
May there be an ennui of the first idea ?
What else, prodigious scholar, should there be ?

The monastic man is an artist. The philosopher
Appoints man's place in music, say, today.
But the priest desires. The philosopher desires.

And not to have is the beginning of desire.
To have what is not is its ancient cycle.
It is desire at the end of winter, when

It observes the effortless weather turning blue
And sees the myosotis on its bush.
Being virile, it hears the calendar hymn.

It knows that what it has is what is not
And throws it away like a thing of another time,
As morning throws off stale moonlight and
[and shabby sleep.

II

Le céleste ennui des appartements
Nous renvoie à l'idée première, au vif
De l'invention ; pourtant, si vénéneux

Que soit le viol du vrai et si fatal
Au vrai lui-même, au poète apparaît
L'Idée, ermite de ses métaphores,

Qui se montre et se cache au long du jour.
Un ennui de l'Idée est-il possible ?
Quoi d'autre en toi, savant prodigieux ?

Le moine est artiste. Le penseur range l'homme
Dans la musique aujourd'hui, ou demain.
Mais le prêtre désire. Et le penseur.

Ne pas avoir, naissance du désir ;
Avoir ce qui n'est pas, son cycle antique.
C'est le désir, à la fin de l'hiver,

Qui regarde le temps tourner au bleu
Et voit le myosotis sur son massif.
Viril, il vibre à l'hymne des calendes.

Il sait qu'il a ce qui n'existe pas,
Et le rejette aux vieilleries. Ainsi
L'aube abolit lune éventée et sommeil gueux.

IV

The first idea was not our own. Adam
In Eden was the father of Descartes
And Eve made air the mirror of herself,

Of her sons and of her daughters. They found [themselves
In heaven as in a glass ; a second earth ;
And in the earth itself they found a green —

The inhabitants of a very varnished green.
But he first idea was not to shape the clouds
In imitation. The clouds preceded us.

There was a muddy centre before we breathed.
There was a myth before the myth began,
Venerable and articulate and complete.

From this the poem springs ; that we live in a [place
That is not our own ; and much more, not [ourselves
And hard it is in spite of blazoned days.

We are the mimics. Clouds are pedagogues
The air is not a mirror but bare board,
Coulisse bright-dark, tragic chiaroscuro

And comic color of the rose, in which
Abysmal instruments make sounds like pips
Of the sweeping meanings that we add to them.

IV

Nous n'avons pas créé l'Idée. Adam
Fut dans l'Éden le père de Descartes.
Ève fit de l'éther un miroir, d'elle

De ses fils et de ses filles. Le ciel
Était pour eux comme une glace ; une autre terre ;
Et sur la terre, ils découvrirent un vert —

Habitants d'un très céramique vert.
Mais la première idée ne fit pas les nuages
A notre image. Ils étaient déjà là,

La boue aussi, avant notre venue.
Un mythe précéda tous les mythes,
Achevé, vénérable, explicite.

De là naît le poème : que nous vivons
Dans un monde étranger à nous-mêmes.
C'est dur, en dépit des jours armoriés.

Nuages pédagogues. Nous sommes les mimes.
L'air n'est pas un miroir, mais planche nue,
Coulisse en faux jour, clair-obscur tragique

Et couleur si comique de la rose ;
Dans l'air, des instruments sondeurs d'abîmes
Font pip *à nos grandioses théories.*

V

The lion roars at the enraging desert,
Reddens the sand with his red-colored noise,
Defies red emptiness to evolve his match,

Master by foot and jaws and by the mane,
Most supple challenger. The elephant
Breaches the darkness of Ceylon with blares,

The glitter-goes on surfaces of tanks,
Shattering velvetest far-away. The bear,
The ponderous cinnamon, snarls in his mountain

At summer thunder and sleeps through winter [snow.
But you, ephebe, look from your attic window,
Your mansard with a rented piano. You lie

In silence upon your bed. You clutch the corner
Of the pillow in your hand. You writhe and [press
A bitter utterance from your writhing, dumb,

Yet voluble dumb violence. You look
Across the roofs as sigil and as ward
And in your centre mark them and are cowed...

These are the heroic children whom time breeds
Against the first idea — to lash the lion,
Caparison elephants, teach bears to juggle.

WALLACE STEVENS

V

Le lion rugit, que le désert irrite,
Rougit le sable du sang de sa voix,
Défie le vide pourpre en combat singulier,

Maître par croc, par griffe et par crinière,
Flexible adversaire. L'éléphant
Franchit le silence noir de Ceylan,

Son cri scintille au miroir des citernes
Et brise le velours des lointains. L'ours,
Pesant grizzli, gronde sur sa montagne

Quand l'été tonne et dort quand l'hiver neige.
Mais toi, Éphèbe, tu regardes par la lucarne
De ta mansarde au piano loué. Tu restes

Silencieux sur ton lit. Ta main étreint
Le coin de l'oreiller. Tes contorsions
Expriment une amère parole, muette

Et volubile violence. Ton regard passe
Sur les toits, comme un sceau tutélaire,
Et dans ton cœur tu les notes et révères.

Voici les héroïques fils que crée le temps
Contre l'Idée — Pour ligoter le lion,
Subjuguer l'éléphant, faire un jongleur de l'ours.

(*Traduit de l'américain par* MICHEL BENAMOU)

« NOTES TOWARD A SUPREME FICTION »

« Notes Toward A Supreme Fiction » répond à une exigence interne de la poésie de Wallace Stevens (1879-1955) et de la poésie américaine contemporaine : le besoin d'un *art poétique*. La célébration du monde physique et l'éloge de l'art, sous l'apparence d'exercices de virtuosité imagiste ou de savantes effusions rhétoriques, semblent occuper tout entiers les recueils d'*Harmonium* (1923), *Ideas of Order* (1936), *The Man with the Blue Guitar* (1937) et *Parts of a World* (1942). Mais, en fait, le sujet constant de Stevens est la poésie. Il explore, poème après poème, les rapports entre l'imagination humaine et la réalité extérieure, qui pour lui est inhumaine, belle étrangère. Cette quête devait aboutir à la définition d'un mythe central capable d'inspirer et de satisfaire l'imagination moderne. « Notes » est la première réponse théorique de Stevens aux questions posées par l'existence et la survie de la poésie à notre époque.

La poésie est la « supreme fiction », qui désaltère les soifs d'absolu. Mais elle est dans le Temps, variable et relative. Elle doit allier la centralité d'une abstraction à la mutabilité de l'univers sensible ; la plus pure intellectualité, au sens valéryen du mot, à la plus pure jouissance des sons, des formes et des couleurs. Elle remplit le rôle, mais non l'obligation, d'aider les hommes à vivre, en leur rendant le paradis terrestre. D'où les trois grandes divisions axiomatiques de « Notes Toward A Supreme Fiction » : « It Must Be Abstract », « It Must Change », « It Must Give Pleasure ».

Parmi les grands poètes américains de la génération d'Eliot, Wallace Stevens est le seul dont l'art poétique soit aussi un art de vivre. A l'opposé d'Eliot et de Valéry qui considèrent le poème comme un objet, il en fait un lien entre l'homme et la joie éparse du monde ; gaîté et couleur s'associent dans ce qu'il appelle « the essential gaudiness of poetry ». Ce sens de la fraîcheur originelle de la vie ne quitta pas Stevens, pourtant vice-président d'une compagnie d'assurances, et se retrouve dans sa dernière collection de poèmes, *The Rock* (1954). Il réussit à percer à travers la gravité quasi philosophique de la première section de « Notes », dont nous traduisons ces quatre fragments.

MICHEL BENAMOU

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 7160 - Dépôt légal : 4° trim. 1959.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.


Flammarion

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

LA « CORBEILLE » DE L'AMBROSIENNE

Pour André Berne-Joffroy[1].

I

DES FRUITS EN COULEURS NATURELLES

La *Corbeille de fruits* est aujourd'hui l'un des tableaux les plus célèbres du Caravage ; personne n'en avait parlé jusqu'à Lionello Venturi, qui la « découvre » en 1910.

Incité par la connaissance qu'il a des œuvres du Caravage, certains témoignages et, corollairement, l'importance traditionnellement reconnue à ce peintre dans la fondation de la grande peinture européenne du XVIIe siècle, il se demande s'il n'existe pas une nature morte de sa main ; le tableau de la pinacothèque ambrosienne à Milan lui rappelant de très près un détail de la *Cène à Emmaüs* de la National Gallery de Londres, il cherche dans les archives de ce musée s'il n'existe pas de renseignements anciens à son sujet, et s'aperçoit qu'il était effectivement attribué au grand Lombard dans une liste rédigée en 1618.

1. Cf. ANDRÉ BERNE-JOFFROY : *Le Dossier Caravage*. (Éd. de Minuit).

Il commente la toile ainsi :

« La nouveauté est d'avoir trouvé intérêt à peindre une simple corbeille sur un fond gris havane entièrement uni. Pas un ton fort. Toute la recherche vise à retrouver la qualité même des objets. La corbeille est faite de vrais joncs ; la peau de la poire est épaisse et ferme ; tendre, lumineux, transparent, chaque grain de raisin. C'est ainsi que dans une petite toile le jeune Merisi considérait la nature. Si, plus tard, il dut, pour vivre, multiplier les scènes de genre et les grands rétables d'autel, quand il fit le petit tableau de l'Ambrosienne, il travaillait encore pour lui-même, l'esprit libre de tout souci de plaire ou de se faire remarquer par quelque piquante extravagance... »

L'un des arguments qu'il est obligé d'apporter pour renforcer son attribution est la nouveauté, argument anti-académique par excellence ; et le grand reproche que les historiens académiques faisaient au Caravage était justement d'avoir recherché exagérément la nouveauté, étant toujours sous-entendu : comme ces artistes actuels qui ne veulent pas suivre nos conseils et qui même se moquent de nous. Venturi doit bien reconnaître que, s'il n'y a point nouveauté, il ne peut être question de génie individuel, mais, immédiatement effrayé par les conséquences de cette évidence qu'il pressent, il la corrige en déclarant que la nouveauté de la corbeille est bonne, qu'elle n'est pas une « extravagance » comme celle des tableaux ultérieurs.

Certes, jusqu'à la fin de sa vie, le Caravage a travaillé pour lui-même, et ceci d'autant plus qu'il risquait plus de choquer son public, mais, n'en doutons point, une telle nature morte était bien susceptible de le faire remarquer; c'était une sorte de manifeste, et les contemporains ne s'y sont point trompés ; peindre une simple corbeille sur fond neutre entièrement uni, c'était très

exactement ce que Venturi appelait en 1910 une « piquante extravagance », et si le jeune Caravage, en la peignant, avait eu l'envie, fort légitime, de se faire remarquer, on doit reconnaître qu'il s'y était pris de la meilleure façon possible étant donné le succès que ses compositions dans ce genre ont remporté : « Il contrefaisait si merveilleusement les fleurs et les fruits, dit Bellori, que ce genre de peinture eut par la suite une grande vogue. »

La grande qualité que Venturi accorde à cette corbeille, c'est son réalisme tout nouveau : « la corbeille est faite de vrais joncs » ; il nous dit presque qu'on pourrait la confondre avec une corbeille réelle. Pour lui, c'est donc un tableau naturaliste, et même illusionniste ; le Caravage aurait peint les joncs et les fruits exactement comme on les voit, comme les gens les voyaient, comme Venturi les verrait. Mais, pour lier ce naturaliste à la notion de nouveauté, il faut noter que le Caravage les voit au contraire et nous les fait voir, et amène toute une catégorie de peintres à les regarder en suivant son exemple, comme personne ne les avait encore jamais vus.

Quelques années plus tard, Marangoni, donnant du Caravage une interprétation formaliste, décrit à nouveau la *Corbeille* ; on se demande, à première lecture, s'il s'agit bien du même tableau :

« Ces natures mortes du Caravage semblent faites pour démentir, une fois de plus, le vain titre de fondateur du naturalisme dont on l'affuble. Voici des grains de raisin d'une hyperbolique sphéricité, voici des fruits parfaitement façonnés, des feuilles comme polies et se découpant métalliquement sur le fond, un monde transfiguré par le style impérieux de l'artiste. ».

Quelques lignes plus loin, Marangoni, pour mieux définir l'art du Caravage, l'oppose aux natures mortes flamandes contemporaines :

« Les choses que les Flamands déversent sur leurs toiles sont là surtout pour donner l'idée de l'abondance ou de la richesse, ou un plaisir, visuel sans doute, mais conditionné par le choix d'exemplaires étonnants, gigantesques ou parfaits. »

N'est-ce pas étrange ? Ce qui différencierait les natures mortes du Caravage de celles des Flamands, ce serait que chez ceux-ci les fruits représentés seraient étonnants ou parfaits, et ce qu'il loue dans la *Corbeille* de l'Ambrosienne, ce sont des fruits « parfaitement façonnés », des grains de raisin d'une « hyperbolique sphéricité ».

Certes la contradiction n'est que dans le langage ; Marangoni remarque une différence essentielle entre les Flamands et le Caravage dans le fait que ceux-là prennent pour modèle des exemplaires exceptionnels, alors que celui-ci prend des exemplaires ordinaires. On se dit devant les pommes des uns : « Voici des fruits que j'aurais remarqués entre mille pour leur grosseur, pour leur couleur, pour leur forme particulière » ; au contraire, devant les raisins du Caravage : « Voici des grains, des grappes, que je n'aurais nullement songé à distinguer des autres dans la réalité ; ce sont des grains tels qu'on en voit tous les jours, tels qu'on en mange tous les jours, ni plus ni moins sphériques que les autres. » Ce n'est que sur le tableau que leur sphéricité est devenue hyperbolique, qu'elle s'est mise à forcer mon attention.

Cette référence aux peintres flamands nous éclaire sur un des aspects de cette peinture dont nous avons déjà dit un mot, et qui relie étroitement cette œuvre aux œuvres postérieures du Caravage, sur son caractère polémique ; c'est une nature morte intentionnellement anti-flamande, entre autres choses, et les signes qui affirment l' « imperfection » des objets pris pour modèles sont soulignés aussi fortement que possible.

« Fruits parfaitement façonnés », disait Marangoni ;

Berne-Joffroy, en le citant, remarque avec raison « les fruits tachés, les feuilles flétries ». Ces taches, ces flétrissures jouent le même rôle, et ont dû surprendre autant que les plantes de pieds sales dans la Madone de Lorette.

Nous nous trouvons devant deux évidences apparemment contradictoires : une extraordinaire puissance géométrique, car il est vrai que la découpure des feuilles sur le fond, par exemple, est d'un accent qui s'impose immédiatement, puissance qui oblige à considérer la sphéricité des grains de raisin, et, en même temps, le fait qu'il n'est manifestement pas une touche de ce tableau qui n'ait été inspirée par des fruits, des feuilles « ordinaires », ce qui nous ramène tout naturellement à ce que rapportait le plus ancien témoin du Caravage, Van Mander : « Sa maxime est que, si ce qui a été peint et figuré n'est pas tiré du vrai, ce ne saurait être qu'enfantillage et bagatelle... Il n'y a pas un seul trait qu'il n'exécute directement d'après le modèle vivant. »

Il est un point sur lequel Venturi et Marangoni semblent s'accorder, c'est la couleur : « pas un ton fort », dit le premier; « couleur qui se limite à quelques tons, par zones uniformes et froides, voisinant sans transition avec des ombres noirâtres », dit le second. Mais, alors que Venturi met cette modestie au compte du naturalisme du Caravage (il a peint ces fruits tels qu'ils étaient ; par malchance ils n'étaient pas spécialement colorés), le second y voit au contraire la preuve de son idéalisme :

« Le même idéalisme caravagique réapparaît dans la couleur des fruits et des feuilles... »

Berne-Joffroy rapproche cette couleur modeste des taches et des flétrissures, et l'on voit bien comment elle répond à la même intention polémique : de même que cette pomme n'est pas plus ronde ni plus lisse qu'une pomme ordinaire, de même elle n'est pas plus rouge. Au contraire, nous savons qu'il y a des pommes

plus rouges, des feuilles de vigne plus diaprées, des raisins plus vifs ; là encore, leur couleur ne nous les aurait pas fait distinguer dans la rue. Et pourtant ces couleurs, sur le tableau, nous émerveillent ; nous remarquons ce jaune et ce vert comme d'un extrême raffinement à cause de la place où ils sont.

Disons qu'il n'est pas un rapport de ton qui ne soit inspiré par des rapports réels, mais Marangoni a pourtant raison de nous faire remarquer l'idéalisme de cette couleur. Berne-Joffroy insiste sur le côté illusionniste de certaines parties de l'œuvre du Caravage, allant jusqu'à dire : « il veut nous épater et que les oiseaux en mangent » ; ils ne picoreront sûrement pas les raisins de cette corbeille. Venturi, en 1910, aurait certes eu tendance à considérer les choses de cette façon ; jugeant ce tableau comme une étude d'après nature, tout simplement, il s'étonne de ne pas lui trouver plus de « relief », ce qui serait nécessaire pour l'interpréter comme tentative de trompe-l'œil. « Si les spécialistes, nous dit-il, ont négligé ce tableau, c'est parce que le temps en a éteint les couleurs. » Beaucoup plus tard, dans son pamphlet, Berenson fera une remarque analogue à propos d'autres Caravage : « Non seulement la couleur s'est noircie et a perdu toute sa splendeur ; mais de plus elle a passé et s'est troublée » ; et Berne-Joffroy de répondre, avec sa retenue coutumière, que « c'est une notion que contesteraient beaucoup de ceux qui ont eu à restaurer des Caravage ».

D'ailleurs Venturi lui-même reconnait l'insuffisance de son explication par la détérioration des pigments :

« Même en tenant compte du mauvais état de conservation, je crois qu'il faut admettre une plus grande sécheresse dans l'étude d'après nature que dans la scène de Londres. Ici il convient de rappeler que Baglione, qui pourtant, en d'autres occurrences, se laisse enthou-

siasmer par les fleurs du Caravage, remarque que le premier tableau qu'il fit à Rome fut un Bacchus avec quelques grappes de raisins divers, « exécutées avec beaucoup d'application, mais d'une façon un peu sèche ». Il est facile d'expliquer la différence entre les deux tableaux en faisant remonter celui de l'Ambrosienne à cette époque des premières études faites à Rome, où la manière du peintre était encore, comme dit précisément son biographe, « un peu sèche ». »

Manifestement Venturi donne à cette expression le sens de « un peu maladroite ». A l'explication par le mauvais état, il joint celle par le manque d'habileté. Et pourtant c'est bien l'emploi d'une gamme soigneusement atténuée qui impose à notre attention certaines couleurs habituelles dans la nature, que nous n'y aurions donc pas spécialement remarquées, et qui se mettent à briller d'un superbe éclat relatif, de par la place qu'elles occupent dans cette échelle, comme la sphéricité du grain de raisin devient hyperbolique de par sa situation dans la composition générale. Fondamentale apparaît, à cet égard, l'ampleur donnée au fond neutre et vide.

II

UNE PROFONDEUR NON MESURABLE

Réalisme de la couleur, certes, mais nullement photographique, malgré la minutie de certains détails.

Longhi, qui en viendra à souligner de plus en plus, presque à son corps défendant, les aspects naturalistes de l'art du Caravage, hésitait à l'origine à lui attribuer la *Sainte Catherine* Barberini et prononçait à son sujet le nom de Gentileschi, parce que « dans la roue, il y a ce « trop vrai » qui ne manque jamais chez Orazio » ; de

même il rendait de façon définitive à celui-ci le *David Spada* parce qu'il y a « des morceaux d'un extrême photographisme auxquels Caravage n'aurait jamais souscrit. Jamais, même à ses débuts, Caravage n'a copié aussi aveuglément un linge blanc et un voile ».

Or Longhi connaissait fort bien à cette époque la *Corbeille*, et s'il a été obligé d'admettre peu à peu qu'il y a dans certains tableaux du Caravage des détails quasi photographiques, et en particulier de lui rendre cette *Sainte Catherine*, il est bien évident que, malgré la minutie de certains morceaux de cette nature morte, ce qui le frappait, c'était l'aspect non illusionniste de l'ensemble.

Ces fruits nous sont donnés avec une étonnante qualité de présence et de vérité ; tout cela, nous n'en pouvons douter, vient de la contemplation de vrais fruits, mais il n'y a là nulle tromperie ; et cela ne peut nous surprendre, car, si l'illusion seule était cherchée, il ne pourrait y avoir renouvellement de notre vision ; si ces fruits étaient peints comme nous les voyons d'habitude, nous les confondrions avec des raisins ordinaires, nous ne remarquerions ni leur sphéricité, ni leur couleur. Cette insistance, ce changement d'éclairage, est dû à leur intégration prodigieusement forte dans le rectangle de la toile.

Nous avons déjà remarqué que la couleur avait ici peu de « relief » ; si nous serrons cette question de plus près, nous nous apercevrons qu'il y a dans ce tableau une véritable « mise entre parenthèses » de la troisième dimension. Cette atténuation, cette mise hors jeu de la troisième dimension dans des œuvres dont certains détails vont pourtant presque jusqu'au trompe-l'œil, est une des caractéristiques les plus importantes de l'art du Caravage, un des signes les plus sûrs pour identifier ses ouvrages. Son traitement particulier de l'espace lui permettra, dans ses grandes compositions

d'église, de résoudre les contradictions posées par les décorations baroques, de Jules Romain au Père Pozzi, dont les trompe-l'œil gigantesques perdent tout pouvoir d'illusion, et même de suggestion, dès que l'on s'écarte du point unique par rapport auquel est construite leur perspective. Devant les grands tableaux du Caravage, le spectateur peut changer de place comme devant une tapisserie ou une fresque médiévale sans que s'écroule l'impression de réalité, ou, si vous voulez, de présence.

Je crois qu'il a fallu attendre jusqu'à Berenson pour que fût isolé ce caractère, et cela est d'autant plus remarquable qu'il l'a fait dans une intention avant tout polémique pour essayer de justifier ses résistances à l'art de ce grand peintre. Il commente, en ce qui concerne la *Corbeille* :

« Remarquez-le bien, il n'y a qu'une discrète allusion au plan sur lequel est posée la corbeille. Nulle indication d'espace, pas même celle d'un espace vide. A peine plus, en somme, que dans les fleurs de la peinture chinoise. »

Le fond du tableau, de couleur neutre, « havane », et unie, se déroule parallèlement au plan de la toile ; il est peint sans aucun détail, ce qui est particulièrement étonnant dans une œuvre que certains voulaient interpréter dans le sens d'un pur et simple naturalisme, et cette absence a la propriété de nous empêcher absolument d'en évaluer la distance. Tout ce qui pourrait nous renseigner à ce sujet a été soigneusement éliminé ; nulle ombre portée ne s'y projette. Nous avons tendance à voir dans ce fond un mur, mais c'est un mur sur lequel on ne peut distinguer nulle pierre, nul crépi, nulle matière.

Nous observerons un schématisme tout aussi vigoureux dans le plan sur lequel est posée la corbeille ; ce plan, qui devrait s'enfoncer, est réduit à une simple ligne ; nous ne voyons de ce meuble, ou de cette étagère, que son rebord, lui aussi parallèle au plan de la toile,

avec à gauche une sommaire indication de rainures, qui permet de l'identifier comme bois.

La corbeille elle-même est saisie dans un pur profilement ; nous ne pouvons pas savoir exactement, alors qu'elle est si minutieusement étudiée par ailleurs, quelle est sa forme, si elle est circulaire ou oblongue ; l'atténuation de ses couleurs fait qu'elle tourne peu, et nous ne pouvons tirer de cette constatation aucune conclusion précise.

Quant aux feuilles, elles se disposent presque entièrement sur un plan parallèle aux précédents qui passe au milieu de l'ensemble, et dont elles s'écartent fort peu ; les deux feuilles de droite, coupées par le cadre, et jouant par conséquent un rôle très important dans la liaison de celui-ci aux objets du centre, sont peintes d'un seul ton uni comme le fond et le rebord.

Cette nature morte est donc organisée, du point de vue de la troisième dimension, non point sur un système de lignes perspectives, mais sur un système de plans parallèles à celui de la toile, dont les distances sont systématiquement tues.

Cet espace a pour particularité que la profondeur n'y est point traitée comme équivalente à la longueur et la largeur ; c'est une profondeur non mesurable, et qui se traduit avant tout par des empiétements de formes les unes sur les autres ; si nous prenons les feuilles par exemple, nous voyons sans aucun doute possible ce qui vient devant et ce qui reste derrière le plan médian de celle de droite, par leurs recouvrements (feuilles du coing), ou par leurs torsions (feuille de vigne flétrie).

Comment les fruits vont-ils tenir dans cet espace sans perdre de leur réalité, sans devenir « décoratifs » ? On comprend immédiatement qu'il faut les saisir dans un moment, un éclairage, où leur profondeur, leur caractère volumineux, soit atténué.

Comment peut-on accentuer l'impression de volume

que donne un fruit ? D'abord en le situant dans un espace perspectif mesuré à l'aide d'un damier par exemple, mais aussi en le choisissant particulièrement lisse, et d'une couleur particulièrement unie, parfait en ce sens-là, une pomme toute rouge ou toute jaune, sans la moindre tache, car, dans ce cas, toutes les différences de ton ou de valeur seront interprétées par l'œil comme des indications de relief. Au contraire, les taches, les flétrissures de ceux du Caravage compensent leur voluminosité, les aident à s'inscrire pleinement sur la toile.

Les rayons lumineux, parallèles au plan du tableau, font que les objets se portent ombre mutuellement par rapport à notre regard ; cela souligne leur forme au détriment de leur volume. Le Caravage utilise les ombres portées pour les délimiter, les circonscrire ; le coing à gauche, dont la couleur est très voisine de celle du fond, se dessine sur celui-ci grâce à l'ombre portée par ses feuilles ; il en est de même pour la pêche qui est au sommet, pour la première figue verte à droite par rapport à la seconde, pour la corbeille elle-même détachée du fond, à gauche, par l'ombre de la grappe verte.

Les ombres propres, à droite, qui servent aussi à dessiner les objets (corbeille, deuxième figue verte), mais qui devraient les faire « tourner », comme disent les professeurs de dessin, sont équilibrées, compensées, par les ombres portées à gauche ; on peut observer dans le coing une inversion complète des relations ombre-lumière.

Cet éclairage rasant, tout en soulignant les formes des objets, va révéler leur relief de détail, le grain de leur peau, leur matière, attirer l'attention par conséquent sur les menues distances dans la troisième dimension autant que sur les grandes. Cette mise en évidence de la trame épidermique va avoir pour le peintre un autre avantage, c'est que le grain même de la peinture, le

menu relief dû aux mouvements, aux traces du pinceau, va pouvoir servir non seulement à exprimer l'humeur, comme chez les Vénitiens, mais à décrire les objets ; le pinceau va suivre ce fil, s'en inspirer, le rendre. Nous cernons peu à peu ce problème d'un homme désirant changer notre vision d'objets ordinaires par la puissance de leur intégration dans une peinture ; le relief du pinceau lui-même devenant imitatif à leur sujet, ils se mettent à apparaître comme particulièrement aptes à être peints.

III

DES GOUTTES D'EAU DANS UNE ATMOSPHÈRE SÈCHE

L'attention portée au micro-relief, à la texture, va impliquer dans le traitement du détail une certaine dureté ; les tons ne pourront point se fondre ; ils se heurteront l'un l'autre plutôt. Nous retrouvons cette notion de sécheresse, mais alors qu'elle ne concernait et chez Baglione, et chez Venturi, Marangoni, Longhi, avec une intonation de plus en plus laudative, que la façon de peindre, nous sommes obligés, devant cette nature morte, de la rattacher à son origine métaphorique, de la rattacher à une sécheresse des objets mêmes.

En effet, la lumière rasante ne peut détacher ainsi le grain, le micro-relief de la peau des fruits, et donc jouer son rôle dans la suspension de la profondeur, que dans la mesure où la surface de ces fruits est sèche. Si elle était mouillée, tous ces accidents seraient recouverts et annulés par une pellicule liquide sur laquelle la lumière s'étalerait largement en soulignant le volume, avec, sous un éclairage suffisamment contrasté, des effets de miroirs masquant entièrement cette surface. On sait quels effets les grands compositeurs de natures mortes de l'âge d'or hollandais ont su tirer de l'étude méthodique

de ces mouillures, de ces humidités. Ici, les fruits sont étudiés dans une atmosphère sèche, et cette caractéristique est soulignée péremptoirement par les nombreuses gouttelettes dont l'ensemble est comme aspergé, qui, telles des gouttes de rosée, se tiennent sur les feuilles et les fruits, parfaitement individualisées.

On sait bien que si on lave une pomme, et que l'on asperge sa peau mouillée, les gouttes disparaîtront immédiatement dans cette mouillure, que si on l'essuie soigneusement, au contraire, et qu'on ne l'asperge qu'une fois sèche, les gouttes rondes s'attacheront à sa surface sans se déformer.

Sur le coing, on distingue une large goutte oblongue, prête à couler; sur ses feuilles, sur la feuille de figuier et la feuille de vigne centrale, de nombreuses gouttes plus petites parfaitement rondes, et sur la grappe de raisins noir, une quantité de gouttelettes minuscules.

La superficie d'une goutte d'eau est naturellement parfaitement lisse, et c'est dans le traitement de ces gouttes que le Caravage s'approche ici le plus du trompe-l'œil. Elles sont si frappantes que l'on peut presque se demander un instant, à l'Ambrosienne, si ce ne sont point de vraies gouttes d'eau venues sur la toile ; elles font preuve d'une virtuosité de main merveilleuse, et certes l'on ne peut y distinguer la moindre trace de pinceau. Cette finesse, cet illusionnisme, fait ressortir, par contraste, l'exécution très apparente, très franche des fruits, la remarquable largeur avec laquelle est brossé le fond « abstrait », en touches dont la direction oscille autour de l'orientation générale donnée par les rayons lumineux.

Cette orientation de la lumière est rappelée avec une extrême précision sur chaque gouttelette. L'ensemble de ces petites sphères, toutes semblables, toutes semblablement traitées d'une façon si différente du reste, forme comme un réseau, comme un filet qui recouvre

et rassemble les choses. Le regard qui commence à se prendre dans l'une cherche comme automatiquement les autres.

Mais ce rôle de cohésion que la lumière donne ici aux gouttes d'eau n'est qu'une conséquence de la fonction générale que le Caravage lui assigne, corollaire de son naturalisme si singulier et de son traitement si original de la profondeur. Chez lui, en effet, la forme que la lumière découpe sur un objet, sa moitié lumineuse, a tendance, pour former une figure solide et frappante, à s'associer non point avec sa moitié sombre, ce qui reconstituerait tout simplement l'objet dans son isolement et son volume, mais avec la moitié lumineuse d'un objet voisin. Chez lui ce ne sont point les corps qui forment les figures les plus fortes, mais leurs parties claires ou leurs parties sombres. Dans son traitement de l'homme en particulier, ce n'est point avec la partie sombre d'un bras que la partie claire de celui-ci « fera corps », mais avec les moitiés claires des autres membres. En choisissant des éclairages très contrastés, il en viendra parfois à identifier complètement les parties sombres avec le fond, la lumière découpant sur le personnage une arabesque qui se projette sur le plan avec une extraordinaire violence, et à partir de laquelle l'esprit reconstitue lentement la figure entière dans le volume qu'elle avait ailleurs, et qui n'est point reproduit sur la toile mais seulement évoqué.

Cette arabesque, ce photogramme, comme dit mieux Longhi, peut très bien inclure des taches provenant de plusieurs personnages ou de plusieurs objets dont les rapports seront par conséquent « mis en lumière ». Comme pour la notion de sécheresse, l'art du Caravage nous oblige constamment à revenir à la racine métaphorique des notions d'éclairage, d'éclairement, d'éclaircissement.

En ce qui concerne notre *Corbeille*, le contraste

lumineux, encore très doux, se joint à un contraste entre objets clairs et objets sombres. Avec un peu de recul, le coing, la grappe de raisin vert, la partie jaune de la pomme se lient en une seule tache claire; la grappe de raisin noir, l'ombre propre de la corbeille, la partie dans l'ombre de la figue centrale et la feuille de vigne centrale, en une seule tache sombre. Par contre, la partie claire de la corbeille trouve son prolongement géométrique dans les parties claires de la poire et de la pêche.

Sous luminosité basse, se détache seule, sur le fond qui absorbe ces parties claires, une tache sombre très complexe et très expressive intégrant les parties sombres des mêmes objets, corbeille, coing, pomme, qui sont alors désintégrés ou, dirait Longhi, « sacrifiés ».

IV

UNE OFFRANDE SUR UN AUTEL

Gouttes d'eau « presque » en trompe-l'œil ; l'illusion ne saurait durer qu'un instant, car l'éclairage latéral, qui les détache de façon si frappante, est forcément en contradiction avec l'éclairage réel sous lequel nous examinons l'œuvre ; un faisceau de rayons rasants, révélant son micro-relief, nous cacherait la nature morte.

Ces gouttes d'eau si ressemblantes contribuent par conséquent à séparer du lieu réel les objets qui nous sont proposés, soulignent le fait qu'ils ne sont pas présents, mais qu'on nous les présente, qu'on nous les fait voir.

Cette « présentation » s'exprime en particulier dans le dynamisme qu'acquiert cette profondeur non métrique. Si la troisième dimension est précisément mesurée grâce aux artifices que nous évoquions tout à l'heure, les objets sont nécessairement gelés dans leur distance ;

l'accentuation des phénomènes de perspective accroîtra encore cette impression de distance, les emportera loin de nous dans une fuite qui creuse le tableau. Chez le Caravage, au contraire, les objets, sans sortir du tableau, s'approchent de nous, s'offrent à nous, nous invitent à les regarder de plus près.

La corbeille repose sur un meuble ou une tablette dont on ne voit que le rebord, dont on a tendance, à première vue, à identifier le plan avec celui de la toile, identification qui ne saurait durer elle non plus, car on ne peut manquer de remarquer bientôt que la corbeille mord légèrement sur ce rebord et projette sur lui une ombre portée ; elle s'avance vers nous ; les différents plans parallèles se séparent de mieux en mieux les uns des autres, venant vers nous depuis le fond dont la distance demeure toujours dans une indétermination absolue, ne peut donc fuir.

Ce dynamisme positif de la profondeur, lié à la séparation violemment marquée entre le lieu où se trouvaient les objets et celui où se trouve le tableau, aboutit à une sorte de suspension, prive ces objets de leur poids, tout en leur conservant leur matière et leur masse, les rend en quelque sorte « glorieux ». C'est ce que notait déjà Marangoni, à propos d'une nature morte parente, la corbeille que tient le « petit vendeur de fruits » de la galerie Borghèse, sans parvenir à donner de cette particularité une interprétation satisfaisante :

« On est tenté de se demander ce que Cézanne, qui aimait tant, et non sans raison, notre XVIIe siècle, aurait pensé d'œuvres comme celles-ci — qu'il n'a certainement pas connues, — en voyant que ces fruits, comme certains des siens, donnent non seulement l'impression du volume, mais aussi celle de la matière, bien que certains soient comme irréellement suspendus dans un équilibre instable, tant le peintre, dans son effort d'idéalisation, a négligé la vraisemblance... »

On sait bien que, chez Cézanne, le « volume » est traité de plus en plus en dehors de toute voluminosité illusionniste ; il s'applique sur le plan avec une telle force que ce peintre est à l'origine des rabattements du cubisme.

Longhi, lors de son attribution du *Petit Bacchus malade* de la galerie Borghèse, remarque :

« la nouveauté incroyable... de ce parapet de pierre grise, ébréché, sur lequel apparaissent, comme à un offertoire de la peinture, cette grappe de raisin et deux pêches duracines.

« Que l'on revoie ces fruits isolément auprès de la célèbre *Caravagiensis fiscella* de l'Ambrosienne : aucun doute que le même être critique, le même éloge soit valable dans les deux cas... Ces pauvres petits fruits, posés là comme par digression, ou comme sacrifiés sur l'autel de la peinture... »

On voit comme revient l'image, comme elle tient, hante l'écrivain ; après avoir tenté pour les fruits du *Petit Bacchus* une interprétation naturaliste, « posés là comme par digression », comme s'ils s'étaient trouvés là par hasard et que le Caravage par soumission scrupuleuse (j'ai failli dire servile) au modèle se fût considéré comme obligé de les copier, il ne peut s'empêcher de la corriger, en retournant au thème religieux de l'offrande; celui-ci s'impose à son esprit parce qu'il pense en même temps à la *Corbeille*, qui, certes, est « posée là », mais ne le peut être « par digression », thème qu'il ne fait que frôler, sans même s'apercevoir que c'est là, tout simplement, le sujet même de la peinture, que ce « parapet de pierre grise » est effectivement un autel, que ces humbles fruits sont effectivement une offrande, une humble offrande à ce dieu misérable, comme dans la peinture des Offices les fruits sont une offrande à son Bacchus resplendissant, mais au contact duquel s'illumine toute

l'extraordinaire aventure du traitement pictural de ces objets.

Le Bacchus de ces deux tableaux est certes la représentation de quelque chose à quoi le spectateur même participe ; ces fruits qu'on lui donne sont en même temps offerts à nos yeux ; dans la *Corbeille* cette figure a disparu, mais, certes, le « dieu » auquel elle s'adresse requerrait une élucidation bien plus poussée ; dire la « peinture » ou l' « intégrité picturale », c'est encore une fois nommer le problème pour éviter de le résoudre.

Ces fruits sont soigneusement disposés de telle sorte que nous puissions enfin les voir, leur éclairage leur arrache des secrets ; offerts à notre vue et non à notre bouche, ils nous donnent envie non point de les manger, mais de les regarder, et de regarder un instant, avant de les consommer, ceux des innombrables fruits semblables qui se trouvent sur notre table.

Dans cette présentation, cette offrande, ils subissent une véritable transmutation qui rejaillit sur tous ceux de leur espèce.

V

PASSAGE DE L'OFFRE A L'OFFERTOIRE

Tout cela va se préciser considérablement si nous suivons ce thème de la corbeille de fruits dans les autres tableaux du Caravage où il apparaît.

On sait en effet que l'attribution de Venturi repose d'abord sur le fait que cette corbeille se retrouve dans la *Cène à Emmaüs* de la National Gallery :

« Les corbeilles sont tout à fait semblables, et il y a une telle identité de facture, jusque dans les feuilles débordant des fruits, que sans aucun doute seule la même main peut les avoir faites. Cela permet même de

supposer que le petit tableau de l'Ambrosienne a été fait directement d'après nature, et répété ensuite dans la composition sacrée... »

De même, un peu plus tard, la présence de cette corbeille sera l'un des arguments majeurs pour l'attribution au Caravage du tableau dit *Petit Vendeur de fruits* de la galerie Borghèse.

Si l'on adopte la dernière chronologie proposée, celle de Denis Mahon, il faudrait placer le *Petit Bacchus malade* en 1591-92, le *Petit Vendeur de Fruits* en 92-93, la *Corbeille* de l'Ambrosienne en 96-97, l'*Emmaüs* de la National Gallery en 1599 ou 1600; entre la première version de cette corbeille et la dernière, il faudrait donc supposer un intervalle de six à huit ans, six à huit années de méditation.

A lire l'article original de Venturi, on pourrait penser que la corbeille est une étude d'après nature insérée telle quelle dans l'*Emmaüs* de Londres, avec seulement une facture moins sèche, mais, à considérer les choses de plus près, on s'aperçoit immédiatement qu'il ne s'agit point des mêmes fruits, mais seulement de fruits des mêmes espèces, et que la corbeille elle-même est tressée différemment, que celle de la galerie Borghèse est plus large, etc... Il s'agit donc non point d'un même modèle objectif, mais bien d'un thème, d'un problème médité tout au long de cette période. Pour bien cerner l'évolution ainsi jalonnée, il faudrait naturellement une comparaison détaillée des trois œuvres ; je me contenterai de quelques indications.

Il suffit de rapprocher la *Corbeille* de l'Ambrosienne du *Petit Vendeur de Fruits* pour que le thème de l'offrande soit définitivement confirmé. L'on s'aperçoit aussi que l'appellation maintenant traditionnelle de ce dernier tableau le déforme par une interprétation naturaliste hâtive; rien, en fait, n'y implique la vente; il y a

seulement un garçon qui offre, propose des fruits.

Dans cette offrande, remarquait Marangoni, les fruits deviennent « comme irréellement suspendus », et celui-ci en concluait que le Caravage avait « négligé la vraisemblance » ; il est impossible de parler d'une telle « négligence » devant la *Corbeille*, tableau dans lequel on observe la même « suspension » et où le personnage offrant est devenu inutile, la façon de peindre et de disposer suffisant à réaliser ce thème.

Par cette offrande s'opère une véritable transmutation ou transfiguration de l'objet ; l'offrande picturale (comme on dit l'offrande musicale) de ces fruits semblables aux autres change notre rapport avec les autres ; les humbles individus pris pour modèle, support de cette opération, rayonnent de ce pouvoir qui leur est conféré, isolés ainsi, consacrés.

J'ai pris le mot offrande, le mot offre pourrait convenir au *Petit Vendeur* ; Longhi, lui, emploie « offertoire, sacrifice ». J'ai dit « transmutation, transfiguration » ; un pas de plus dans le même sens, nous trouvons « transsubstantiation ». Ce groupement de termes empruntés à la théologie catholique prend une singulière résonance, lorsque nous retrouvons cette corbeille au centre de la *Cène à Emmaüs*. Nous nous apercevons alors qu'elle n'est point du tout là par hasard, et l'on peut presque dire que c'est autour d'elle que s'organise toute la figuration, que le tableau entier en est un commentaire.

Pour pouvoir introduire cette corbeille parmi d'autres objets et des personnages, le Caravage a dû renoncer à l'éclairage latéral ; il lui fallait donc trouver un autre moyen de séparer violemment le lieu peint du lieu réel, pour nous tenir à l'écart de cet objet qui vient se révéler à nous ; la solution de ce problème est dans le geste si étonnant, si déconcertant au premier abord (Berne-Joffroy lui-même, si fervent par ailleurs, le déclare

« particulièrement désobligeant ») du disciple de droite.

Instructif au plus haut point, ce qu'il a conservé du tableau de l'Ambrosienne : le fait que la corbeille mord légèrement sur le rebord de la table, dont une étoffe épaisse masque l'angle, ce qui donne l'impression que son ombre portée vient en avant, à contresens de toutes les autres.

En reprenant un titre de Marcel Duchamp, je dirais que l'offrande de la *Corbeille* est un véritable « passage » de l'offre du *Petit Vendeur* à l'offertoire si singulier de l'*Emmaüs*.

La considération des trois versions de la *Corbeille* nous amène à déceler dans le tableau de Londres un certain détournement des thèmes chrétiens fait par le Caravage à son profit.

Ici, c'est toute la question de son attitude religieuse et morale qu'il nous faudrait examiner en étudiant son œuvre entière.

Ainsi, l'analyse attentive de cette *Corbeille*, ici seulement esquissée, nous amène inévitablement au seuil d'un immense problème, qui n'est plus seulement celui du Caravage, mais aussi celui de la place que peuvent occuper de telles natures mortes dans l'évolution religieuse et mentale du XVIIe siècle et de toute l'époque moderne, du rôle qu'elles y ont joué.

On voit à quel point se trouve justifiée la remarque de Longhi prenant appui sur la citation du marquis Giustiniani qu'il venait de retrouver, selon laquelle le peintre proclamait qu' « un tableau de fleurs était une affaire aussi importante qu'une grande composition avec figures », affirmant à propos de cette *Corbeille* qu'il se dégage du contact de la lumière et des végétaux un drame « du même ordre » que dans les grandes compositions sacrées.

MICHEL BUTOR

LA DAME

La dame à laquelle ils avaient loué une chambre leur avait semblé un peu singulière, dès les premiers temps. Mais cela n'était pas inquiétant ni gênant pour eux, cela tenait plutôt, se disaient-ils, du mystère sentimental ; il y avait même quelque chose de romantique à la Balzac dans la vie de cette dame, suggérait Guillaume. Elle ne recevait aucune visite, à l'exception de celles d'un monsieur d'environ cinquante ans, tempes argentées, élégant, qui venait dans une voiture portant la plaque de la Floride. Il arrivait tous les quinze jours, sur les midi, et il emmenait la dame qu'il ramenait le soir assez tard. Il n'entrait jamais dans la maison ; Guillaume et sa femme ignoraient le son de sa voix. Les autres jours, la dame sortait quelquefois, jamais longtemps, pour faire de menus achats, des provisions ; mais, chose singulière ici, elle n'avait pas de voiture, et naturellement ses sorties étaient de courte durée ; elle n'allait jamais plus loin que le super-marché de la ville. Elle passait le reste du temps dans sa chambre et prenait ses repas à la cuisine après que Guillaume et sa femme avaient fini le leur. Ses provisions étaient placées dans le frigidaire où Guillaume lui avait réservé tout un rayon. Elle n'y mettait pas grand-chose : quelques tranches de jambon, du pain, du lait. Elle n'aimait pas cuisiner, apparemment, et n'avait pas beaucoup d'appétit. A peine si l'on s'apercevait de son passage dans la cuisine : osait-elle seulement se servir de la vaisselle ? Elle remontait sans bruit dans

sa chambre, et c'était alors comme si Guillaume et sa femme avaient été seuls dans leur maison. « Est-ce qu'elle lit ? » disait Guillaume. « Elle n'ose peut-être pas nous demander un livre ? » Le jour où il lui dit que, si elle avait envie d'un livre, sa bibliothèque était à sa disposition, elle tira un volume, le premier venu, que Guillaume retrouva peu de temps après sur la console du téléphone, où elle l'avait oublié en montant dans sa chambre. Guillaume s'apprêtait à le lui porter, quand la vue du titre l'arrêta ; c'était le petit traité de sémantique de Michel Bréal. Évidemment la dame était timide au point d'en perdre un peu la tête. Guillaume remit le livre dans sa bibliothèque, où la dame ne vint jamais en prendre un autre. Ils trouvèrent, quelques jours après l'incident, un magazine de modes à prétentions littéraires, qu'elle avait oublié comme le traité de sémantique, à côté du téléphone. Le magazine resta trois jours sur la console, après quoi il tomba sur le carrelage du vestibule, et Guillaume le mit au panier. Il n'intéressait guère la dame, puisqu'elle l'avait certainement oublié, tout neuf, en rentrant à la maison. Ils se demandèrent pourquoi elle l'avait acheté. Ce n'était pas la seule question qu'ils se posaient au sujet de la dame. En quelques mois, de la fin du printemps à l'automne, des changements s'étaient produits, presque aussi insensiblement que ceux de la nature autour de la maison, mais aussi surprenants tout à coup. En septembre, le monsieur venait toujours voir la dame, mais écourtait de plus en plus leurs rencontres ; il avait d'abord ramené la dame à quatre heures, puis vers trois heures : à présent il causait avec elle devant la maison, à la limite de la pelouse, et s'en allait après un quart d'heure. Un jour enfin, il ne vint pas. La dame était sortie sur la pelouse, où elle resta longtemps immobile, semblant observer la rue ; Guillaume se trouvait dans son cabinet de travail, qui donnait sur la pelouse ; il vit la dame rentrer à pas lents,

le visage incliné, comme si elle cherchait quelque chose dans l'allée. Ils crurent, pendant une semaine, que le monsieur avait regagné la Floride sans annoncer son départ. Mais il reparut encore une fois, et la dame, ce jour-là, n'était pas à la maison. Le monsieur sonna et attendit quelques instants avant de s'en aller.

Les rapports entre la dame et lui avaient quelque chose d'inexplicable, mais que dire de la manière dont la dame se comportait à présent dans la maison, et spécialement dans la cuisine ? Le jour où Éva, ayant fait rôtir un gros poulet, en avait offert un morceau à la dame, celle-ci avait balbutié des remerciements et Éva avait trouvé cet excès d'émotion un peu ridicule et gênant. Les jours suivants, ils se demandèrent si la dame avait bien compris ce qu'Éva lui avait dit, pourtant si simplement. Était-elle sourde, ou la timidité l'empêchait-elle de comprendre, sinon d'entendre ? Qu'est-ce qu'elle avait compris, qu'on la priait de se servir de toutes les provisions contenues dans le frigidaire ? En quelques jours, elle entama à peu près tout ce qui se trouvait là. Encore, si elle avait nettement, franchement prélevé une portion notable, mais elle rognait un peu tout, comme avec hésitation : elle dérangeait, abîmait, plutôt qu'elle ne consommait. Il arrivait qu'un rôti fût retrouvé entier, mais divisé en tranches inégales, où apparemment elle avait hésité à choisir, découpant toujours, peut-être dans une sorte de panique. Elle prenait du beurre à la pointe d'un couteau, et le laissait là, dans le frigidaire. Puis elle devenait négligente, elle faisait mal sa vaisselle, l'oubliait sur la table à demi nettoyée.

Elle avait loué sa chambre jusqu'au 1er janvier, on était fin octobre. Guillaume et Éva n'étaient pas fâchés de voir arriver la fin de l'année, et, pourtant, s'ils avaient pu donner congé à la dame avant cette date, ils ne l'auraient pas fait ; ils commençaient à éprouver envers

elle autant de pitié que d'irritation. Le jour où Éva découvrit, lamentablement dépecé par la dame, un gâteau qu'elle se préparait à offrir à des invités, l'irritation, tout de même, l'emporta sur la pitié. Guillaume résolut d'agir, toutefois sans brusquer la dame, et d'une manière impersonnelle. Il ne trouva rien de mieux que d'inscrire à la machine, sur une feuille de papier à lettres, cet avis : *Prière de ne rien déranger dans le frigidaire,* et il fixa la feuille au mur, près du frigidaire, au moyen d'une punaise. Le lendemain soir la feuille était toujours contre la paroi ; dans le frigidaire, un poulet qui ne devait être consommé que le surlendemain avait perdu une patte, dont le pilon se trouvait sur une assiette avec des lambeaux de blanc dans un coin de l'évier. Le soir même, Guillaume attendit que la dame fût dans la cuisine où elle prenait son dîner après eux.

« Madame, lui dit-il, je m'excuse, mais avez-vous vu ma petite pancarte contre le mur ? »

Elle répondit d'une voix frêle, tremblante :

« Oh oui, j'ai bien vu qu'il y avait quelque chose d'écrit, mais c'est que je n'avais pas mes lunettes, qui sont dans ma chambre.

— Eh bien, dit Guillaume, un peu interloqué, emportez la feuille, vous la lirez à loisir. »

Il a lui-même détaché la feuille de la paroi. Tandis que la dame s'éloignait, la feuille à la main, il l'entendait se répéter à soi-même à mi-voix, dans le couloir, dans l'escalier : « Il faut que je lise ce qu'il y a là, il faut que je lise ce qu'il y a là. » Mais le temps d'arriver à sa chambre et de chercher ses lunettes, n'avait-elle pas oublié la feuille posée sur la table ou sur l'appui de la fenêtre, au courant d'air qui l'emportera dans les arbres ? Guillaume ne se sentait pas le courage de renouveler l'injonction ; il lui tardait simplement, et à sa femme, que la fin de l'année arrivât. Il leur sembla, les semaines suivantes, que les indices de désordre,

d'incurie, de confusion, allaient s'aggravant chaque jour ; ils les recherchaient, peut-être ils les exagéraient ; un couteau à découper retrouvé sur le linoléum de la cuisine effraya particulièrement Éva ; mais Guillaume aussi avait peur. Le soir, quand ils étaient tous deux dans le petit cabinet de travail de Guillaume, si agréable à présent que le froid et la neige étaient venus, il leur arrivait de trouver tout à coup le silence étrange.

« Qu'est-ce qu'elle fait en ce moment, là-haut ? disait Guillaume. Tout à l'heure elle marchait. Il y a de la lumière, elle a encore négligé de fermer son rideau. »

Du cabinet de travail, ils pouvaient voir, en effet, les branches nues des arbres éclairées vers le haut par la fenêtre de la dame.

« Je vais voir », disait Guillaume.

La dame laissait presque toujours sa porte légèrement entrouverte ; la première fois, Guillaume était resté un instant sur le palier, observant sa locataire. A présent, quand l'inquiétude le poussait là-haut, il jetait seulement un coup d'œil : « état stationnaire », disait-il à Éva, en se rasseyant devant ses livres. Chaque soir, et jusqu'à quelle heure ? (ils se couchaient alors que la lampe brûlait toujours dans sa chambre), la dame était assise à sa table de toilette, le visage rapproché d'un miroir qu'elle tenait à la main gauche, promenant la main droite sur son visage, lentement, ride après ride, effaçant, retraçant — ou peut-être l'esprit ailleurs, ne se voyant même pas dans le miroir ? Elle devait passer, le matin, beaucoup de temps à se maquiller ; Guillaume la trouvait belle à faire peur.

Ils n'avaient jamais eu avec elle qu'une conversation, si même on peut donner ce nom aux propos qu'ils avaient échangés le jour où elle s'était présentée pour louer la chambre. Ils avaient appris alors qu'elle venait de prendre sa retraite de comptable assermentée, et qu'elle louerait la chambre jusqu'au moment où elle

aurait trouvé un appartement dans les environs. « Disons donc jusqu'au 1er janvier », avait-elle conclu. Durant le mois de décembre, Guillaume fut quelquefois sur le point de demander à la dame si elle avait trouvé un appartement ; mais le silence durait depuis trop longtemps dans la maison, Guillaume regardait la dame, s'efforçait de sourire, et la dame n'était plus là, elle était dans sa chambre, et le silence régnait dans la maison. Au début de décembre, elle avait déposé sur la cheminée du salon, comme chaque mois, l'enveloppe contenant les quarante dollars qu'elle payait pour sa chambre, et Guillaume y avait mis le reçu, qu'elle avait jusqu'alors pris, le jour même. Le dernier mois, le reçu demeura sur la cheminée pendant une semaine, après quoi Guillaume le glissa sous la porte de la chambre.

Dès le mois de novembre, ils avaient trouvé un nouveau locataire, un étudiant de l'Institut Technologique de Boston, qui devait emménager le 2 janvier exactement. Un jour de la fin de décembre, alors que la dame était sortie, Guillaume n'y tint plus ; il pénétra dans la chambre qui n'était pas fermée à clef. Le désordre qui y régnait n'était pas celui d'une pièce où l'on fait les valises. La seule valise qui fût dans la chambre était debout au fond d'un placard, vide — Guillaume s'en assura. Sous le lit il y avait des flacons de parfums, des boîtes de poudres, divers tubes de maquillage. Sans doute, maintenant qu'il faisait très froid, passait-elle son temps à se maquiller sans quitter son lit, allongeant seulement le bras pour prendre ce qu'il lui fallait sous le lit.

On était le 28 décembre ; — il fallait que la chambre fût en bon état pour l'arrivée de l'étudiant, quelques jours plus tard. Guillaume décida qu'il en avait assez et s'en fut à sa machine à écrire : *Je vous rappelle que selon nos conventions vous quittez cette chambre pour le 1er janvier.*

Il épingla la feuille sur la couverture du lit.

Il s'était mis à neiger par rafales qui frappaient les vitres comme des grains de sable, et Guillaume ne quitta pas la maison durant quelques jours. Il était légèrement grippé, un peu fiévreux le soir. Cela le maintenait éveillé ; il restait dans son bureau, préparant activement ses cours pour le second semestre. Il était impossible que quelqu'un entrât dans la maison ou en sortît sans qu'il s'en aperçût ; il est donc certain que la dame n'est jamais revenue dans sa chambre durant le jour. Est-il possible qu'elle soit rentrée durant la nuit, très tard, car Guillaume et sa femme veillèrent au delà de minuit, puis repartie sans s'être couchée ? Son lit n'était pas dérangé le lendemain, l'avertissement de Guillaume était toujours épinglé à sa surface. Le surlendemain, Guillaume, qui n'avait pas dormi et accusait de la température au matin, appela le médecin, qui lui conseilla de garder la chambre une semaine. L'étudiant avait confirmé sa venue par un coup de téléphone. Éva dut apprêter la chambre à elle seule, et c'était un gros travail. Ayant soulevé par hasard un coin du tapis, elle découvrit plusieurs lettres que la locataire avait fourrées là, sans les ouvrir. Exaspérée de fatigue, trop inquiète aussi au sujet de Guillaume pour éprouver de curiosité, Éva mit les lettres au panier, et plus tard les brûla avec tous les papiers ramassés dans la chambre. Elle fourra dans la valise abandonnée par la dame tout ce qui restait de celle-ci et mit la valise au grenier.

Elle n'avait pas trouvé d'argent ni de pièces d'identité, et c'est ce qui rassura Guillaume, qui d'abord, au milieu de sa fièvre, avait songé à avertir la police. En somme, la locataire était partie à la date convenue ; ils n'avaient plus à se préoccuper d'elle. Évidemment, elle avait disparu d'une manière assez étrange, sans adieu, abandonnant tout dans sa chambre. Mais elle avait toujours été bizarre, de plus en plus bizarre. Pas au point, tout

de même, de s'en aller sans argent, comme une véritable folle. Avait-elle lu ou non l'injonction sur son lit ? Le fait qu'ils n'aient jamais eu de nouvelles de la dame a fini par rassurer complètement Guillaume et sa femme — la pensée de Guillaume étant que si la dame avait pris peur et s'était enfuie affolée après avoir lu le papier, il lui serait arrivé quelque malheur, et qu'ils l'auraient su. Mais pourquoi l'auraient-ils su ? Guillaume hésite encore : elle devait avoir leur adresse sur elle ?... Pourquoi toutes ces choses abandonnées, les vêtements, un collier de corail, les lettres non ouvertes ? Lorsque ces pensées l'entraînent, Guillaume se lève, va et vient un moment dans son cabinet de travail. Quoi ? La dame était un peu folle, à moitié folle, elle le serait devenue tout à fait, y pouvait-il quelque chose ? En Amérique, les gens sont très vite séparés, perdent facilement la mémoire, ont la manie de déménager. Il y a de tout cela, pour Guillaume, dans le cas de cette malheureuse dame. Cela se passait il y a cinq ans, ils ont eux-mêmes déménagé deux fois dans l'intervalle, laissant la valise de la dame au grenier, dans la vieille maison qui est peut-être démolie maintenant.

HENRI THOMAS

CHEMIN

Auprès d'une eau trouvée
Dans un ruisseau de mai,
La douceur était là,
Qui manquerait.

***

Vous étiez entre vous, buissons.
C'était permis.

***

Envers les puits la lune
Avait de la pitié,

Mais entre les bois
Les prés criaient

Et par la lumière de la lune
Revenaient leurs cris.

***

A la lumière de la lune,
Quelle mesure demander ?

***

Bonnes à toucher :
La feuille du noisetier,
L'eau dans l'ornière,
La mémoire de la violette.

***

La courbe que l'oiseau
Va suivre s'il s'envole.

***

Quand la bruyère encore
Entre soleil et soir
Se gardait de bouger,

Le ramier
Ne fut pas de trop.

***

Une voix
Peut sortir du bois.

Peut-être déjà
Voudrait-elle venir

Avec son corps.



Entre la lune et les buissons
Il y a une longue mémoire
Et des souvenirs de corps qui s'aimèrent,

Mais qui maintenant
Sont devenus blancs.

***

L'étang doit savoir
Et sous la lumière de la lune
Il en dort mal.

***

Pierres froides pour les joues de l'homme.
Pierres froides sous le cou de l'homme.

***

Écoutant le vent, lui,
Écoutant la lune,

Écoutant vos dires,
O buissons malgré l'étendue.

***

L'eau coule plus bas,
Raconte pour qui sait entrer.

Le froid
Est ouvert toujours.

* * *

Quoi lui échappe et fait
Qu'il n'est pas d'ici ?

Exilé même
Du pays des larmes.

Espèce d'otage
Désigné, oublié.

* * *

Que ses regards posés
N'arrêtent pas les couleurs,

* * *

Repliées ou qui se replieront
Sur le temps qui leur est épais et donné,
Des bêtes.

Plus ou moins dormant —
Mais dormir ?

Douces au toucher, souvent,
D'autres comme les rochers.

Toutes, quand elles regardent,
Avec des yeux pires que l'étang.

* * *

Cherche au bout du chemin
Une vieille maison dans son peu de lumière.

Qu'elle résonne comme ayant la mesure
Lorsque la lune est avec elle.

***

Qu'il y ait dans cette maison
Une femme sans emploi,

Ce regard
Où le soleil a calmé la lune

Et des seins pour votre gloire.

***

Pervenche, pervenche,
Dis-le-lui, prédis-le-lui

Que, cette fois,
Ce n'est pas pour qu'on l'écarte.

***

Toute la terre en parlant
Viendrait à lui par le noisetier.
Toute la terre en tremblant
Viendrait à lui par ses yeux à elle.

***

Alors il pourra boire, après,
Et rire avec les gens du pays,

Peut-être sourire
Au milieu des gens du pays,

Comme les corps trop blancs ne font plus,
Comme font parfois les buissons,

Lorsque la lune a vaincu le vent
Et qu'il sont entre eux,

Tolérant le lièvre
Et les rêves de quelques pierres.

***

L'amour qu'il a lui donne
Un autre aspect des fleurs.

***

Souriant pour ceux du pays et pour lui
Qui fut reçu,

Quand la lune accompagnait les buissons,
Que dormaient plus ou moins les bêtes.

Dans leurs yeux pires que l'étang
Apporter la douceur
De l'eau du ruisseau de mai,

Et que les corps trop blancs
N'aient plus si froid hors des buissons,

Que la lune s'enchante à la courbe de l'oiseau,
Que le répit des puits s'étende aux prés.

*
* *

Le lendemain d'une longue journée de travail,
Dans le matin de fraises des bois et d'alouettes,
Le soleil plus pressé que lui,

Il savait ce que c'est
Que bien dormir.

*
* *

Vers l'avant ni vers l'arrière
Le chemin ne s'arrête là.

La lumière de la lune
N'a pas abdiqué.

Pour les joues de l'homme
La pierre encore peut être froide

Et sa bouche crier
Comme font les prés.

Avril-mai 1959.

GUILLEVIC

AU REVOIR

L'ÉCOLE

III

Par miracle, enfin, j'ai été reçu à l'École. Je dis par miracle, car je ne savais pas grand-chose, assez d'allemand, toutefois, un peu de latin, un peu d'histoire, mais c'était à peu près tout, de vieux souvenirs qui remontaient après quarante mois d'une autre vie. A proprement parler, je n'avais pour moi que mon entrain, et sans doute, aussi, ce qui s'était fait de maturité dans mon esprit, à force. Maintenant, au bord de la vieillesse, je me représente volontiers que c'est une chance exceptionnelle qui m'a été fournie là : quatre ans d'études gratuites, dans le meilleur endroit ; quatre ans pour essayer d'apprendre et de s'adapter, pour regarder, mesurer, se mesurer, chercher, sans avoir besoin de gagner sa vie ; quatre ans à être entretenu. C'était une vraie gâterie. On aime bien se faire gâter. Peut-être aurait-il mieux valu pour moi, cependant, que je continue à manger de la vache enragée, puisque j'avais commencé. Je n'étais pas tout à fait à ma place à l'École Normale, pas assez posé pour les études qu'on y fait régulièrement, trop farouche, trop pareil à un autodidacte pour y être à l'aise. Je n'y ai pas été heureux. Mais sans doute est-il impossible qu'on soit jamais heureux à cet âge ? Et probablement, aussi, ce n'est pas à nous de savoir, après coup, ce qui aurait été le mieux. Disons que j'ai été normalien, après avoir été

un soldat rétif, parce que j'ai accepté de vouloir l'être et qu'il s'est trouvé que je le suis devenu. C'était peut-être aussi la suite de ma fatigue et de mes déceptions. Étant à l'École, j'ai absorbé tout ce que j'ai pu de ceci et de cela, de philosophie, de grec, de russe, de mathématiques, de théâtre, de musique, de littérature, un peu de bric et de broc, il est vrai, plus voracement, plus passionnément que méthodiquement, mais tout de même avec profit. J'en suis sorti agrégé et sachant déjà pas mal de russe. J'avais vingt-six ans. Mais je n'étais pas un homme fait. Au contraire même, sans doute. Il m'a fallu beaucoup de temps, après, pour me défaire de ce qu'on avait fait de moi, avant de pouvoir entreprendre de me faire réellement. C'est une drôle d'histoire, peut-être, comme on dit. Mais si usé que je sois maintenant, je n'arrive toujours pas à croire qu'elle a été tout à fait fausse. Pourtant je me méfie bien des caprices et des inventions, je n'accorde plus d'importance à grand-chose.

Il s'agit de notre système d'enseignement et de la valeur de notre culture.

J'étais rentré à Verdelot tout de suite après l'oral. C'était les jours de la Toussaint. Quand le télégramme est venu, je cueillais des pommes de michelotte au vent, debout sur un mur. J'avais l'onglée, il faisait froid. Je n'y ai pas cru d'abord, naturellement. A la maison, mon père et ma mère restaient calmes en apparence, un peu lourdement, c'était leur habitude. Ils étaient très contents, bien sûr. Mais il n'y avait pas de quoi non plus effacer la guerre et la disparition de l'autre. Puis je me suis mis à ruminer en continuant mon travail, qui pressait.

Enfin, j'allais pouvoir respirer. On avait tous tellement rêvé au filon, quand on était au front, à la planque, à la bonne blessure, au miracle, quoi, on avait fini par se dire que c'était impossible. Et voilà que c'était arrivé.

Je n'avais plus qu'à me laisser faire. Seulement, l'inquiétude est venue très vite ensuite. Je savais bien que ça ne pourrait être qu'un répit, qu'il faudrait bien un jour ou l'autre que je reprenne le collier. Je ne serais jamais qu'une mauvaise tête. Je n'avais pas la vocation. Mon frère m'avait raconté que l'École était libre, surtout depuis que Lavisse l'avait émancipée, qu'on n'était pas obligé d'être professeur après, qu'il y en avait des quantités qui ne l'étaient pas, qui étaient évêques, ou écrivains, ou ministres, ou dans les affaires, que l'École était seulement un endroit où l'on se préparait à être un grand homme. Il devait donc y avoir de la marge, tout de même. Mais je me méfiais pourtant.

J'ai l'air de chipoter ? Il est incontestable que l'École ne produit pas uniquement des universitaires, qu'on pouvait citer, à ce moment-là, parmi les autres, le cardinal Baudrillard, Jaurès, Léon Blum, Richepin, Herriot, Péguy, Giraudoux, etc., des directeurs de banques ou de grosses entreprises, presque de tout, en somme, sauf des généraux, je crois. Seulement est-ce que ça suffit bien pour qu'on parle de liberté ? Tout dépend des limites qu'on se donne. La formation qu'on reçoit là est certainement exceptionnelle : la bibliothèque, la vie en commun entre garçons triés par un concours difficile, la variété des camaraderies, l'insouciance matérielle. Quoi désirer de plus ? Mais si ce n'est pas encore ce qu'il faudrait ? Ou du moins, pour être plus exact, si ce n'était pas ce qu'il me fallait ? L'École ne m'a pas plus rassuré que la guerre. Je n'y ai pas non plus entendu parler de ce dont j'avais besoin pour apprendre à vivre. A la guerre, on nous avait demandé de la trouver naturelle. A l'École, tout voulait se passer comme s'il n'y avait pas eu la guerre. Je ne m'y reconnaissais pas.

Malheur à moi, c'est vrai, si c'est de ma faute, si c'est moi le sauvage, si c'est moi l'infidèle, si c'est moi le

coupable. Mais malheur à nous tous, au contraire, hélas ! si c'est de notre faute à nous, si c'est nous qui n'avons pas su voir et écouter. Seulement, qui en décidera ? Je ne peux que plaider mon inquiétude, qui ne s'est pas calmée. Oui, qui ne s'est pas calmée, puisqu'elle est aussi vive aujourd'hui qu'il y a quarante ans. La seule différence est qu'il y a quarante ans j'étais encore capable d'aimer, par-dessus elle, tout ce que je ne connaissais pas encore, la vie, l'amour, la solution, alors que maintenant j'ai tout perdu, je n'ai plus la force, et personne pour me la redonner.

Deux impressions ont marqué mon premier mois à l'École. Voici la première : ma visite à la bibliothèque, d'abord. Par négligence, j'avais manqué le tour que Lucien Herr avait organisé pour les nouveaux, tout de suite après la rentrée. Je devrais dire : pour les conscrits. C'est comme ça qu'on les appelle. Mais je n'ai jamais bien adopté le mot. Peut-être parce qu'il faisait trop régiment. Peut-être aussi parce que je ne me sentais pas assez de l'École, au début, pour prendre ce nom, que l'on voulait me donner. Après, oui, carré, cube, ça allait. Enfin, bref, je suis entré tout seul dans la bibliothèque un matin. Naturellement, je n'ai rien osé demander à personne, et je me suis perdu. Quand j'ai été sorti, je suis resté un moment dans le couloir à regarder par la fenêtre. C'est très bien, là. Il y a de larges appuis, à bonne hauteur, pour s'accouder. On peut y passer des heures. J'examinais la cour intérieure, avec ses bustes de grands hommes, son bassin au milieu, qui était vide alors, et un peu sale, sans jet d'eau, à cause de la guerre, ses buissons souffreteux, son ordonnance de petit évêché, et je me disais qu'il faudrait ou bien que je ne remette plus les pieds dans la bibliothèque pendant le temps nécessaire pour oublier, ou bien que j'y retourne tout de suite, que je m'y installe, que je n'en démarre plus jusqu'au jour où

je pourrais y respirer tranquillement. Mais cela, personne ne me l'aurait permis. Bien sûr, je me serais perdu pareillement dans Paris, ou dans n'importe quelle grande ville, si je m'étais lancé à l'explorer un soir en m'enfonçant de plus en plus loin dans les vieux quartiers, sans aller nulle part précisément. On ne demande pas son chemin quand on ne sait pas où on va. Mais, d'autre part, ce n'était pas tellement nouveau pour moi. J'avais été perdu chaque fois que j'avais été changé d'affectation, pendant mon service, encore de nouvelles connaissances à faire, de nouveaux amis à trouver, de nouveaux ennemis qui allaient se découvrir. On a toujours du mal à choisir quand on ne sait pas. Et comment savoir d'avance ? Mais là, tout de même, dans la bibliothèque, ce n'était plus la guerre. Si j'y étais, ce n'était pas parce qu'on m'y avait envoyé, c'était parce que j'avais voulu y venir. Il n'y avait pas de quoi avoir peur.

Seulement, non, il y en avait trop. Ce n'était pas possible. En admettant même, une supposition, qu'on se cantonne dans un secteur, et c'était déjà difficile, en trois ans on ne pouvait pas en venir à bout. Et il y aurait toujours le reste, en plus, qui serait comme un cauchemar. Ou bien c'était parce que je n'en avais pas lu assez avant d'entrer là ? Je n'arrivais pas à me débarrasser de cette espèce de remords qui ne m'avait pas lâché depuis que j'avais quitté le secteur postal de Metz pour aller préparer l'École au centre de Strasbourg. *Domine, non sum dignus*... Je voyais que j'étais dans la méfiance et que ce n'était pas une bonne condition pour étudier. En fait, la guerre m'avait empoisonné. Je m'en rendais compte maintenant. Il aurait fallu d'abord, sans doute, que je me reblanchisse, que je redevienne comme un petit enfant. Que je redevienne ? Mais je ne l'avais probablement jamais été. Ah ! la merde ! Le mieux aurait été de me sauver tout de suite. C'était mal emmanché. Pourtant ce n'était pas non plus une solu-

tion. Il fallait que j'y arrive. Seulement, non, malgré tout, il y en avait trop. En admettant même, une supposition, qu'il n'y en ait pas tant qui vaillent la peine, ce qui était le plus probable, comment est-ce que j'allais m'arranger pour faire le tri, puisque de toute façon je n'aurais confiance en personne. C'était foutu. Jamais je n'en aurais le cœur net. Jamais donc je n'aurais le cœur net de rien. C'était fini, foutu. Ah ! la merde ! Je ne pouvais plus me dire que ça. Au collège j'avais assez bien réussi à tenir mes deux chiennes en laisse, les journées pour les manuels, les soirées pour les livres. Mais maintenant je n'y arriverais plus. J'étais devenu trop difficile à conduire. Il y avait eu le trou des quatre années noires, cette sorte de cyclone météorologique, les vents qui avaient soufflé de partout, qui avaient tout ravagé, il n'y avait plus rien eu pour se mettre à l'abri. Alors ici, maintenant que c'était calme, j'étais tout ahuri, naturellement. Je ne pouvais plus rien comprendre. C'était comme sur le front, quand ça s'arrêtait. On ne s'y reconnaissait plus. On avait l'impression d'être en l'air, en tout cas, pas dans la vie, puiqu'on n'était plus dans la bouillasse, car la vie c'était la bouillasse. Non, ce n'était pas possible. Il y en avait trop. Il faudrait qu'on en supprime un jour ou l'autre. On ne pouvait pas continuer à entasser ainsi sur le dos des jeunes qui revenaient de la guerre des milliers et des milliers de nouveaux livres par an, sans en balancer d'autres pour faire de la place. Sinon, ce serait bientôt comme les hannetons, quand on n'avait pas fait la chasse l'année d'avant. Ou encore comme chez eux, à la maison, où l'on ne jetait rien, ça pourrait toujours servir. Le grenier était plein, les placards étaient pleins, les tables, les chaises étaient pleines, on ne savait plus où se fourrer, sur quoi s'asseoir, par où passer. Les guerres, c'était fait justement pour débarrasser. Elles arrivaient quand rien ne pouvait plus bouger, parce qu'il n'y avait

plus la place, qu'il n'y avait plus moyen de couper au coup dur. C'est ce qui s'était produit en 1914. On était les uns sur les autres, on ne pouvait plus se supporter. Il aurait fallu inventer un truc ininventable. C'est aussi ce qui se produisait de temps en temps dans l'histoire, quand tout était bouché. On ne pourrait guère essayer d'éviter cela que par un énorme effort d'imagination, presque impensable. Quand les choses sont bien installées, on n'ose pas y toucher. On se demande même si on pourrait. Et alors, tout d'un coup, il faut qu'il y en ait qui cassent tout, pour accorder tout le monde.

Ce n'était pas ce qui s'était passé au moment de la Renaissance ? On avait remisé le moyen âge et on était reparti avec les rayons vides. Seulement, depuis ce temps-là, on avait rebourré, rebourré. Il fallait s'attendre à un nouveau balai. Ça devenait nécessaire. Qu'est-ce qu'il allait bien pouvoir apprendre dans cette École ? A traiter un sujet en démolissant Platon, Descartes, Leibniz, Kant pour conclure avec la doctrine de la Sorbonne ? Qu'est-ce qu'il allait bien pouvoir retirer de cette bibliothèque ? De quoi décider dans vingt ans, si c'était le commentateur A ou l'exégète B des herméneutes de Platon, ou de Leibniz, qui avait raison, pour que, vingt ans après, un élève démontre que lui se serait trompé, et que c'était au tour de la jeune génération, maintenant, à dire la vérité ? Non, il n'avait pas été à la guerre pour s'occuper de bêtises pareilles. Finalement, que signifiait toute cette culture ? On y enseignait à découvrir les menteries, les injustices, les violences, les méchancetés, sous les belles paroles dont elles aiment à s'affubler, mais on ne distribuait, comme armes contre, que d'autres belles paroles, qui ne pouvaient pas ne pas être également suspectes. On semait la passion de la liberté, mais il n'y avait pas de liberté. Il n'y avait que du dressage avec des grimaces et de l'imposture. Entre les Béatitudes de l'Évangile et le

précepte des adjudants, « vaut mieux passer pour une vache que pour un con », leur fameuse instruction civique n'était que de l'enfantillage, ou de la supercherie. Il fallait en savoir dans la vie, bien sûr, pour se défendre, il n'avait pas l'intention de renoncer bêtement, par simple mauvaise humeur, à la chance qui venait de lui arriver, il étudierait, il tâcherait d'en apprendre le plus possible, de mettre le plus d'atouts possible dans son sein, mais il ne marcherait pas pour les sujets de conversation. Non, œil pour œil, dent pour dent...

D'où lui venait cette rogne ? De la guerre, naturellement, puisque il en était arrivé, en 1918, à ne plus pouvoir lire, même dans les auteurs qu'il continuait à aimer, à admirer, à respecter dans son cœur. Mais elle avait aussi son origine sentimentale. Est-ce que les livres contribuaient vraiment à résoudre la mésentente ? Il devait plutôt y avoir une incompatibilité quelque part entre la liberté, dont on avait envie, forcément, et le besoin d'entente, qui était très fort aussi. Les livres allaient-ils dans le sens de la liberté, ou dans celui de l'entente ? Je voulais persister à croire que les vrais finissaient tôt ou tard par favoriser l'entente. Sinon je les aurais détestés, comme les autres. Et je ne pouvais pas imaginer qu'on puisse se mettre à écrire un livre, quand on s'appelait Pascal ou Dostoïevski, si ce n'était pas pour le bien. Seulement j'avais gardé comme une amertume des tragédies et des romans que j'avais lus au collège. Ils m'avaient démontré, d'une façon qui m'avait paru irréfutable, qu'on ne pouvait pas éviter le drame, qu'un homme et une femme, par exemple, ne pouvaient pas vivre ensemble longtemps, sans en avoir assez l'un de l'autre, sans compter que la vie serait peut-être elle-même une imbécillité. J'en avais conclu que les libertés étaient ainsi faites, précisément parce qu'elles étaient des libertés, qu'elles pouvaient se rapprocher, mais

qu'elles ne pouvaient pas ensuite ne pas s'écarter l'une de l'autre, et qu'il ne pouvait y avoir entre elles que des rencontres. Quand ce n'était pas elles qui se chamaillaient, c'était la mort qui venait séparer ce qui aurait pu rester encore uni pendant un certain temps, comme elle m'avait pris mon frère et mon copain, alors que j'avais encore besoin d'eux, et eux, peut-être, de moi. Cependant j'avais aimé, j'aimais encore lire des romans et des tragédies, au moins ceux qui me plaisaient. Mais, en même temps, je voyais bien que je n'avais pas tellement envie d'en faire autant ou d'en subir autant. Je comprenais qu'avec mon tempérament un peu léger d'une part, plutôt sérieux de l'autre, j'étais capable de me fourrer, pour des tas de raisons, bonnes et mauvaises, dans une sale histoire, dont je ne pourrais pas sortir ensuite sans m'abîmer ou abîmer quelqu'un. Je n'aurais voulu pour rien au monde servir de modèle pour un héros de roman. C'était même, chez moi, une sorte d'obsession. Je me représentais les écrivains douteux, ceux qui ne payaient pas de leur personne, comme des espèces d'araignées qui passaient leur temps à observer tranquillement, à épier, du fond de leur toile, et finalement, donc, comme à attraper et à avaler ceux qui devenaient leurs personnages. Je trouvais cela humiliant pour eux et pour leurs victimes. On ne devait parler que de ce qu'on savait, on ne pouvait savoir que de l'intérieur. En plus, avertis comme nous étions maintenant, après tant de lectures, la seule chose à désirer était de ne plus tomber dans le drame, au contraire. Le drame avait renseigné, mais la vérité était dans l'antidrame. Seulement, il y avait peut-être encore à apprendre ? On n'avait peut-être pas fait le tour de tous les malentendus ? Certainement. Mais ils se ressemblaient tous, essentiellement. Ils étaient tous des produits de la mésentente, c'est-à-dire de volontés qui avaient envie de s'entendre et qui n'y arrivaient pas. Je négligeais, comme sans intérêt, les cas où les désac-

cords étaient voulus, ceux où l'on avait décidé de se battre et de se détruire, pour qu'il y ait du triomphe d'un côté ou de l'autre. Cela, ce n'était pas du drame, c'était de la technique, un peu le genre opération militaire ou diplomatique. Ce qui était émouvant, c'était quand il y avait vraiment une intention de paix, et la guerre quand même. Alors on pouvait parler de malheur. Seulement, j'étais peut-être bien bon de voir une intention, de la bonne volonté, là où il n'y en avait peut-être pas ? Est-ce que la bonne volonté n'aurait pas suffi pour trouver les moyens ? On n'essayait peut-être jamais jusqu'au bout. Ça devait être la même histoire qu'avec la foi. Pour transporter des montagnes, il fallait qu'elle soit sans la moindre indication de doute... Qu'il y ait une petite réticence, et, même minuscule, la bonne volonté pouvait échouer sans s'en apercevoir. Après, on ne sortait plus des accrochages : à qui la faute ? La leçon était qu'il fallait se méfier des livres comme on devait se méfier des paroles, puisqu'en somme c'était la même chose. Ils inventaient, ils compliquaient, ils masquaient, au moins autant qu'ils révélaient. Quand on s'ennuie, on a besoin qu'il se passe quelque chose. S'il ne se passe rien, on s'arrange pour meubler le vide. Seulement, ça tourne bien ou ça tourne mal. Maman était comme ça. Quand elle avait envie de faire une tarte, elle ne s'y mettait pas toujours directement. Il y avait des moments où il fallait la supplier : elle ne saurait pas, elle n'était pas équipée, les autres n'aimeraient pas cela. On appelait cela en russe des paroles pour se faire plaindre. Le mal, c'était l'ennui. L'ennui, c'était quand on ne se sentait pas aimé, donc quand on n'aimait pas. Les livres ne pouvaient pas toujours tenir lieu.

Surtout, j'avais idée qu'il faudrait en supprimer. Il y en avait trop, sans qu'on sache au juste ceux qui étaient nécessaires et ceux qui ne l'étaient pas. Les livres, c'est toujours un détour. On risque toujours de s'y perdre.

Et il y avait aussi que j'ai un goût pour ces sortes de jugements derniers. En ce moment, je ne peux pas m'empêcher de penser, quand je suis à Verdelot, qu'il faudra que ce pays soit envahi un jour ou l'autre. Il y a dans les friches et sur les chemins de quoi nourrir un troupeau de vaches. On m'a appris quand j'étais gosse que rien ne doit se perdre. On ne jetait pas le pain chez nous, on ne laissait rien dans son assiette. Quand on n'a pas de cochon pour les restes, on fait attention qu'il n'y ait pas de restes. Sinon, c'est très mal. Et voilà notre commune qui gaspille maintenant son herbe comme s'il y en avait trop ? Comme n'importe quelle parvenue ? Ça doit se payer. De même, il me semblait que l'encombrement des bibliothèques, en conséquence des cerveaux, ne pouvait pas durer, ne pouvait pas ne pas provoquer un ressaut de violence. Si personne n'était capable d'y mettre de l'ordre, il se ferait un grand désordre, pour qu'on soit obligé de nettoyer après. Je revenais de la guerre, c'est-à-dire de la mort. J'avais envie de vivre, et le plus tôt possible. La vie ne pouvait pas consister uniquement à se préparer à vivre. Ou bien elle n'était qu'une bêtise, à ce qu'on ne puisse que tuer le temps, ou bien elle ne pouvait pas s'interrompre, se suspendre, s'empêcher, attendre. Il fallait qu'elle vive. Lire des livres, est-ce que c'était vivre ?

J'étais un vorace, un impatient, une mauvaise tête, dans mon genre, d'accord. Mais, tout de même, je voyais les questions. Je faisais là, dans cette École, à vingt-deux ans, ce que j'aurais dû faire en khâgne à dix-neuf ou vingt. C'est comme lorsqu'un homme en pleine santé marche avec un infirme. S'il ne l'aime pas au point de ne plus penser à soi, il ronge son frein. Mais cela ne l'empêche pas de comprendre qu'il a besoin de l'infirme autant que l'infirme de lui. Au contraire même, peut-être. Car il n'est pas mauvais de traverser le malheur, pour éprouver la certitude. Elle est moins fragile après. Seulement,

il ne faut pas non plus que le résultat soit qu'on désapprenne à marcher. Je savais bien que les livres sont un produit superbe de l'intelligence humaine. J'aurais même dit volontiers que je donnerais cher pour avoir écrit l'un de ceux qui avaient compté pour moi. Mais ce ne pouvait être qu'une façon de parler. Naturellement j'aurais bien voulu être sûr d'écrire tôt ou tard un livre qui compterait pour les autres. Mais surtout j'avais très peur de gâcher ma vie, de ne rien faire de propre, de n'être jamais qu'un parasite du soleil et de la culture. La vérité est que je sentais bien que je ne serais tranquille que lorsque j'aurais payé ma part. Autrement dit : lorsque je serais mort ayant bien travaillé. Or qui peut vous garantir une chose pareille ? Pourtant, c'est une idée qui vient. Je savais donc que l'on pense l'impossible. Je n'étais donc pas contre les livres, à proprement parler. Mais je n'arrivais pas bien à m'y faire. J'avais peur. Je cherchais la petite bête. Fallait-il vraiment traverser aussi la pensée de l'impossible pour se rapprocher de la vérité, puisque c'était le plus grand malheur ? Mais comment distinguer entre l'impossible qui deviendrait bientôt possible, parce qu'on aurait trouvé les moyens, et l'impossible qui resterait impossible, comme d'être tout à fait insouciant ou que l'on ne meure pas ? Comment accepter tout à fait, franchement, carrément, sans rechigner, qu'il y avait de l'impossible dans ce qu'on pense ? Le véritable impossible, on ne devrait même pas pouvoir y penser. Visiblement la négation ne passait pas. Les livres, donc, non plus. J'avais déjà été trop en opposition, trop en méfiance, trop séparé, pour mon âge. J'avais envie de me rapprocher, de m'entendre, de ne pas être à part. Ce n'était pas facile.

Je concevais bien qu'on pouvait s'arrêter pour s'interroger. Même, j'aimais beaucoup cela. J'aurais voulu que mes idées soient toujours en ordre. Seulement, la sorte de suspension qu'avait été la guerre, pour nous, ne

me paraissait pas non plus tout à fait bonne, sans doute parce qu'elle avait été trop longue, et surtout, probablement, parce qu'elle avait été trop un séjour dans le vide. On avait été trop en dehors de tout, n'ayant qu'à subir. En même temps, je répugnais à conclure qu'il n'y avait pas de solution, que l'esclavage était sans espoir, irrémédiable. J'ai su, depuis, qu'il est difficile de bien mesurer l'esclavage, comme il est difficile de bien mesurer les besoins. Ce n'est pas parce que l'esprit aurait la capacité d'être libre en tout état, famine, maladie, impotence, torture, etc., etc. Il faut être rudement sûr de sa fermeté pour le dire, sans craindre de couvrir un quelconque opium pour le peuple. Non, mais il est certain que ce qui a l'air d'être un esclavage ne l'est pas toujours. Celui qui aime en tire de la liberté, puisqu'il y ramasse du bonheur, donc de la vérité. Quoi, finalement, j'avais supporté la guerre. Je ne m'étais pas tué, je n'avais pas déserté, je ne m'étais pas maquillé. Et je n'étais pas le seul. Il y avait peut-être eu, d'accord, que je l'avais toujours trouvée, que nous l'avions toujours trouvée, inévitable. Mais, surtout, j'en avais rabattu. Finis le casoar et les gants blancs, la morgue, la hauteur. Un cran au-dessous. Tout compte fait, il fallait reconnaître qu'on sortait toujours de n'importe quoi, d'une façon ou d'une autre, soit qu'on meure, soit qu'on reparte. Si on était mort, c'était réglé, en un sens, puisqu'on n'avait plus à se préoccuper de vivre. Et pour le reste on ne pouvait rien savoir. Si on était vivant, au contraire, on sentait tout de suite que c'était toujours cela de pris. Il n'y avait plus, au moins, qu'à continuer, en essayant de ne pas trop s'ennuyer. En somme, donc, il y avait toujours une solution. On ne pouvait pas descendre au-dessous d'un certain niveau du dégoût sans avoir envie de mourir. Or, à la guerre, les occasions n'avaient pas manqué. Il n'y avait qu'à ne plus faire trop attention. On n'avait même pas besoin de se suicider. Il suffisait de se laisser faire. J'avais vu là-

dedans comme le signe d'un ordre supérieur, comme une force équilibrante, sur laquelle il était possible de s'appuyer. Dans la vie civile, on peut être triste à ne plus avoir envie de rien, même de vivre. Mais alors il faut ou bien se tuer, ce qui est, malgré tout, un effort, ou bien traîner une existence lamentable en attendant de tomber vraiment malade, ou de retrouver un joint. Mais, à la guerre, il suffisait de regarder les chances, fort nombreuses, qu'on avait d'être tué, pour s'apercevoir qu'on n'était pas si pressé, qu'on était prêt à tout faire pour tromper l'attente, afin qu'elle ne soit pas trop pénible, qu'en somme, si tour il y avait, mieux valait plus tard que plus tôt. Je n'avais pas voulu mourir si jeune, parce qu'alors je n'aurais pas eu vécu. J'avais eu besoin d'essayer. J'avais eu envie de voir ce que c'est que la vie et ce qu'on peut faire d'elle. Je m'imaginais que chacun avait son mot à dire, que personne d'autre ne pouvait dire pour lui. Je n'ai jamais pu, depuis, revenir là-dessus. C'est pourquoi je n'ai jamais pu croire aux raisonnements de l'absurdité. Car ce n'était pas par jeu, ni par bravade, ni par virtuosité, ni même par indolence, que je supportais la vie, c'est parce que j'étais attaché à elle, tout simplement. Quand on est vieux, ou malade, ce n'est pas pareil.

Seulement, ce qui a résulté pour moi, pratiquement, de cette prise de position, qui était peut-être un peu crue, si vous voulez, c'est que tous les moyens n'ont pas été bons ensuite pour tromper l'attente. La conséquence est étrange, en effet, presque choquante. Un homme qui est devenu modeste à ce point pourrait ne pas être difficile. On avait bien bouffé n'importe quoi, baisé n'importe qui. Mais, d'un autre côté, puisqu'on avait eu la patience de supporter, sans rien ou presque, ce qu'il y avait à supporter sur le front, on n'avait plus envie, sans doute, de se déranger pour des moitiés ou des quarts de rigolade. Il fallait des vraies mesures. Or, il n'y en a pas beaucoup.

C'est pourquoi, sans doute, les divers romantismes qui sont sortis de la guerre ont été du genre capricieux, enfants gâtés, aristocratisants, mettons. J'ai entendu raconter qu'avec les émigrés, c'est souvent pareil. Ils peuvent être couchés par terre à dix dans une carrée, avoir froid, tousser, avec des espadrilles en plein hiver, mais si on leur donne un peu d'argent, ce n'est pas des matelas, des paillasses ou des chaises qu'ils achèteront, c'est une cafetière électrique, ou un fichu de soie pour la tête. Quand on n'a rien, il n'y a que le luxe qui compte. La vérité est un luxe. Au début, j'ai failli avoir la tentation de lâcher la ligne de la démocratie. Mais l'égalité est aussi ce qu'il y a de plus difficile, de plus rare. Alors, je suis tout de même resté dans la logique. La Russie m'y a aidé. On ne pouvait guère jouer au seigneur dans une misère pareille. La guerre aussi m'avait instruit. En 1921, j'ai été rôder sur les champs de bataille, celui où mon frère avait disparu, celui où mon copain avait été tué. J'ai cru que j'étais encore là. Étonné d'y être, mais pas mécontent non plus. Les labours de l'automne, l'odeur de l'air, un restant de soleil, ma tristesse qui avait besoin d'être consolée et qui espérait, malgré tout, l'être un jour, ça ne suffisait pas ? Un moment je me suis dit que tout était trop bête, qu'on n'était même pas capable de souffrir longtemps. La vie ne pouvait pas se permettre de ne pas continuer. Alors quoi ? Mais cet éclat de dandysme sonnait faux également. Car il était vrai, aussi, qu'on ne pouvait pas ne pas souffrir. Ou plus exactement qu'ayant souffert, on ne pouvait pas ne pas avoir souffert. Rien ne s'efface. Tout se dépose. Chaque événement nous modifie. On ne peut plus y revenir ensuite. J'étais là me remontrant que j'étais jeune, heureux de vivre, qu'il n'y avait qu'à tout se passer, mais ce n'était pas vrai. Je n'en étais plus capable. J'avais eu peur de la mort, maintenant j'avais peur de la vie. Je n'étais pas vraiment ce qu'on appelle

heureux de vivre, je ne l'étais qu'à moitié. Je n'avais plus la force de l'être tout à fait. En somme, je riais jaune. Je me disais que j'avais oublié, parce que, de 1918 à 1921, j'avais entrepris toutes sortes de choses, qui pouvaient faire supposer que j'avais recommencé à vivre, mais ce n'était vrai qu'à moitié, j'étais comme avec une jambe, ou un œil, ou un poumon en moins, on continue, mais il y a un vide à la place de ce qui manque, ce qui manque ne repousse pas. J'ai compris, à ce moment-là, qu'il y a des degrés dans la vitalité, et qu'au degré le plus bas on n'est pas loin de la mort : elle est déjà dans l'âme.

BRICE PARAIN

AVEU

Il y a sûrement quelque chose qui ne tourne pas rond dans ma vie, mais je ne parviens pas à m'en persuader. Je ne sais trop comment appeler cet ennui, cette délectation. En gros, disons que je ne me suis pas encore habitué aux femmes. Ce n'est pas que je redoute leur fréquentation, n'allez pas trop vite en besogne, cher lecteur. J'aurais plutôt tendance à la rechercher, tant, entre autres raisons, celle des hommes m'est pénible. J'en ai aimé quelques-unes. Elles m'ont donné de fortes sensations inoubliables, comme l'éclat d'un ciel criblé de nuages impuissants à en ternir la gloire solaire. Mais plus je vais — sans savoir où — plus je me demande si la femme ne serait pas une idée que l'homme se fait, au point de devoir en changer assez fréquemment pour ne pas perdre contact avec la chair de cette idée ; plus je m'étonne, et parfois m'émerveille qu'elle coure les rues du monde, soit sensible à la caresse ; pire, au langage. Drôle d'idée, il n'en faut pas douter. Pour ma modeste part, je suis loin d'en être revenu. Elle garde toute son étrangeté, et la prodigalité de ses manifestations ne m'en fait pas démordre. Je sais que pas mal d'hommes — et de femmes — ne seront pas de mon avis. Tant pis pour moi. La femme, assemblage miraculeux des débris d'un rêve très ancien, monstruosité gracieuse, piège doucereux, la femme me reste lointaine autant que désirable. Et j'avoue qu'entre dix et soixante ans elle me fait un peu peur. Peur n'est pas le mot exact, ce serait plutôt aux hommes qu'il s'applique. Non, j'ai toutes les

peines du monde à garder mon sérieux en leur présence. Présence chaleureuse, il va sans dire. Car enfin n'est-ce pas incroyable de sentir à portée de mains, de bouche, d'épiderme, cette *vie* sans rapport avec ce que nous savons de la vie, et d'entendre ce chant, ce gémissement, cette proposition de sons que ni la sotte pudeur diurne, ni la logique — un peu plus sotte — n'oseraient prévoir ?

Les femmes sont aussi des idées qui parlent, qui interrogent. Elles aiment demander à l'homme *à quoi* ils pensent, ce qui est insolent, pour elles. Il est trop clair qu'on ne pense à rien en compagnie féminine. Mais ce manque de pensée ressemble à quelque chose d'inimaginable, et cependant très proche. Quelque chose auquel l'homme donne le bras. Qu'il embrasse, étreint. Auquel il fait serment, le pauvre. Ce vide, c'est votre corps, mes chéries, qui le comble d'une sournoise félicité. Qui explique, en partie, notre impayable fureur. Il veut rentrer chez lui, le mâle, il veut retourner là où vous n'étiez pas encore nées, dans cette région du temps où le seul rêve qu'il caressait, c'était vous. Vous êtes le sosie de ce rêve, vous sécrétez en vous tout ce pourquoi l'homme souffre, et quand vous vous *offrez*, c'est sa douleur qu'il veut aller connaître, fouailler, éprouver. Comme tout cela est bien agencé, cousu, comme l'affaire est parfaitement réglée ! Comme le mal sait faire le bien, et vice versa ! Vos membres donnent l'impression d'avoir été ficelés en vue d'un combat aux fins voluptueuses, saluons bien bas. Aussi ne serait-il pas mauvais, après bataille, de remettre le tout dans une boîte caoutchoutée, au frais. Mais vous n'y tenez pas. Vous voulez être l'*égale* de l'homme. Beau projet. L'égale de ce fou d'être là, ce malheureux, de cet éperdu que vous laissez venir mourir sur votre flanc. Je le dis comme je le pense, et ce n'est pas drôle : si j'étais femme, je n'aimerais pas les hommes. Nous ne sommes pas aimables, sinon dans l'extrême misère, celle où personne ne s'avise d'inventer

l'amour. C'est pourquoi je comprends les prostituées. (En plus grand nombre qu'on ne croit, nous autres naïfs.) Elles sont au courant d'une affaire qui dure depuis des siècles, et n'en finira pas de durer. Secret si aveuglant qu'elles se taisent, et nous regardent comme nous méritons de l'être avec une pitié sèche que nous leur retournons illico, en lâches que nous sommes.

*

Nous avons grand besoin d'honnêteté. Dans tous les domaines. Il serait temps, peut-être, d'essayer cette chance respiratoire. Dieu ayant sauté le mur, nous voilà entre hommes, les uns sur les autres. Pas plus fiers pour ça. Ni moins. On se souhaite mutuellement une bonne purge auto-critique, un règlement de comptes personnel je ne vous dis que ça. Et c'est bien vrai, on ne dit que ça. Il est évident que, si personne ne peut revendiquer l'honnêteté absolue, chacun est libre de choisir son lot, sa partie fine. Je serai honnête en littérature, dit celui-ci. Ce n'est pas une mauvaise idée. Qui viendra voir les restes ?

On ne peut faire qu'un tort à l'homme. Considérable. C'est de le croire sur parole. De ne jamais mettre en doute ce qu'il dit. De ne pas soupçonner la possibilité du mensonge chez l'autre ne l'arrange pas du tout. Ce n'est pas de jeu. Il rend ses billes. Ce qu'il veut — ce que nous voulons tous — c'est être sincère. Ah ! la sincérité, ce fragment fiévreux, un rien dégoulinant, extirpé au mensonge perpétuel, voilà un plaisir ! On s'en donne à cœur joie. On s'en renvoie les balles : à toi, à moi. On s'en paie. On numérote ses partenaires. On a son *meilleur* ami, celui auquel on livre le gros du paquet. On garde le petit en cas de désertion, les hommes sont changeants, on se sentirait coupable d'avoir tout dit à un seul d'entre eux. Il faut que chacun de nos amis se croie le premier, le seul, l'unique. Idem pour ces dames,

qui, elles, savent au moins à quoi s'en tenir.

L'honnêteté manque de charme. Est rébarbative. N'a pas d'odeur. Mais cache quelque chose. Vous avez l'air honnête, donc vous ne l'êtes pas. On vous aura. Trop beau pour être honnête. Nous avons acquis une telle habitude de la saloperie humaine que, dès qu'un homme semble ne s'en prendre qu'à lui-même s'il a tort — ou raison — haro sur le baudet. Qui finira bien, excédé d'être « méconnu », par avouer, vendre la mèche, mais oui il est comme tout le monde, il faisait le malin, voyons. Il est désespérant d'oser être propre, c'est un genre qu'on se donne. Allons ! Rétablissons la *vérité*. Et les valeurs, qui se doivent d'aller main dans la main, de bas en haut. Ne sommes-nous pas tous frères ?

L'honnêteté serait donc une activité clandestine, sans profit. Amaigrissante. Une activité de rongeur. L'homme, en voie d'honnêteté, s'il écrit, s'il s'engage dans la dure armée des lettres, c'est en hérisson. Sa prose gratte. Démange. Décrète entre chaque ligne à quel point il est tragique de ne pas frustrer le lecteur éventuel de son éventuelle liberté ; il est regrettable qu'il faille s'appauvrir, quoique richissime — culpabilité, persécution ! — pour si mince résultat. Le lecteur trouvera tout simplement que la chose manque d'*âme*. (Dame, il s'y connaît, il en vend toute la journée.) Que l'œuvre est sèche, inhumaine. Il devrait être flatté qu'on s'en tienne aux *renseignements*, par égard pour sa possible intelligence des choses. C'est le contraire qui se produit. Le même lecteur choisira l'heure de la sieste pour apprendre les horreurs que débite la feuille de chou quotidienne. Mais il y en a tellement — d'horreurs, et vraies celles-là — qu'il sera tenté de croire que la littérature c'est *France-Soir* ; qu'il y a je ne sais quoi d'effroyablement parodique dans cette insistance que mettent les journaux à nous détailler la misère du monde. Que le vrai devient faux à force de se répéter. Suffit.

Parlez-moi plutôt du roman que je lirai ce soir, quand les enfants seront couchés. A l'heure de la culture. Sacrée. Il sera bien impatient, notre lecteur, de savoir si l'amant de la marquise de Beauséjour s'est enfin coupé l'index après avoir appris, au cours d'une partie de chasse, la trahison de sa maîtresse. Oui. Il l'aura fait. Quel homme ! Bouleversant. Larmes à l'œil. Appel à l'âme, qui somnolait déjà. Cauchemars. Les collègues en entendront parler, demain, de la nuit passée à cause de ce terrible roman, vécu jusqu'au bout des ongles. Et lisez-le, il faut l'avoir lu, etc.

Oui, nous en sommes — toujours — un peu là, je ne pense pas exagérer. Alors comment en vouloir aux rares qui veulent redresser un peu la barre, quitte à faire perdre des plumes à l'aigle du langage. Qui évitent certains mots, comme autant de mines sur lesquelles ne pas sauter. Qui en cherchent de nouveaux, dans une langue difficilement traduisible, abrupte, pas aimable, mais énergique. Qui sont moins préoccupés des idées que de la place qu'elles occupent dans un cadre prémédité. Je sais bien pourquoi quelques critiques font la moue. Ils craignent la mort de la *littérature*. Celle sans les pantins de laquelle ils perdraient leur gagne-pain. Ils ont malheureusement tort d'avoir peur. Ce n'est pas pour demain.

*

On a dit que le Christianisme avait plutôt affaibli, dévirilisé l'homme ; que cette religion ne nous concernait que dans l'état de défaillance, commun à tous, et périodique. C'est justement dans cet état qu'il serait bon, qu'il serait honnête de prendre un parti d'où la foi pourrait ne pas être exclue, mais totalement recouverte par le choix que ferait l'homme d'assumer *tout seul* la charge de ses contradictions. De ne rien laisser *dehors*. C'est peut-être impossible. Mais pourquoi n'essaierait-on

pas ? Car si Dieu existait en personne, était ce petit bonhomme qui se promène dans les cieux, comme on nous apprend à l'âge tendre, je pense qu'il aurait bien raison d'y rester, en connaissant un bout sur nos astuces.

Bref, au point actuel, nous doutons de la réalité humaine, donc divine. Ceux qui posent l'homme d'un côté, Dieu de l'autre, on a l'impression que ça les arrange un peu. L'homme, c'est le nom commode qu'on a donné, complet, fini, satisfaisant, à quelque chose qui ne l'est guère. On a fait l'opération contraire avec le mot Dieu.

*

Nous avons des siècles de « Notre Père qui êtes aux cieux » sur le dos. Si nous changions un peu de disque : « Notre frère qui êtes sur terre », par exemple. Ou si nous tentions de ne plus prier. De décoller nos actes de leur substance flasque, d'être *exacts*. La poésie n'y perdrait rien, qui est l'exactitude même. A cent degrés d'exactitude, le langage chante. Ne relevons pas trop vite le couvercle.

*

L'honnêteté, ce serait de ne jamais penser *à la place*. Voilà qui limite notre champ. Mais nous donne une illusion de pesanteur, ce dont nous avons grand besoin.

*

Il est plus facile d'être honnête avec les choses, qui sont indifférentes à notre passion, qu'avec les hommes, que nous sommes condamnés à aimer. Tout le monde *aime* la nature. Se l'approprie sous le prétexte de beauté. Se fait voir par elle. « Je suis allé à Tahiti » devient très vite : « Tahiti est venu à moi. » Tour de passe-passe dont l'homme seul fait les frais, car pour Tahiti, n'est-ce pas !... Donc, en disant que c'est *beau*, je fracture mon

possible, j'agis comme si la chose avait besoin de mon regard, de mon prestigieux passage, pour exister. Comme si elle allait être flattée. Elle s'en moque éperdument.

Il faut voir aussi quelle importance nous mettons dans le : « Je vous aime » quand il s'adresse à un semblable. Seulement là, c'est plus compliqué. Là, nous attendons une réponse. Si le semblable vous demande froidement ce que vous entendez par là, vous sentirez votre *Je vous aime* se dégonfler comme pneu crevé. En général nous nous arrangeons à l'amiable, afin que dure ce jeu cruel, qui passe pour suprême. Mais voyons, bien sûr, nous nous aimons. Nous ne pouvons pas faire autrement. On n'arrête pas. On s'en vaporise, on s'en claque la peau. On s'en suicide. C'est notre enfer. Quant à donner une définition du mot « amour », grosse légume des arts et lettres, qui s'y risque s'y pique.

J'aime cette femme. Qui me le rend bien. On se connaît parfaitement. On se sépare. Ne me demandez pas la couleur de ses yeux, la forme de sa joue, la ligne de ses reins, le timbre de sa voix. Je ne l'ai jamais regardée. Ni écoutée. Mais aimée, admirée, oui. Nous étions si près l'un de l'autre que nous ne nous sommes pas vus. Quand j'étais jeune, je m'étonnais qu'on puisse aimer plusieurs femmes dans sa vie. Et même retourner à la première quand la dernière en date a fait son paquet. Serions-nous cette grande famille annoncée ? Je m'étonne toujours d'ailleurs. Mais pas de la même façon. Quand j'étais jeune, je me croyais immortel. J'ai changé d'avis.

*

Nous nous servons tous les jours, nous jouissons, nous sommes entourés de choses « humaines » que nous serions parfaitement incapables de recréer si je ne sais quel tremblement de terre nous les retirait. Je bois mais

j'ignore comment on fait le vin, le verre. J'ignore également ce qu'est la soif, mais c'est un autre problème. Je mange, mais j'ai cru jusqu'à un âge un peu avancé que les macaronis poussaient dans la terre, pour avoir vu un dessin humoristique représenter la chose. J'écoute la radio, mais je serais bien en peine de dire pourquoi cette boîte émet ces sons. L'électricité paraît naturelle à tout le monde, mais combien en connaissent le principe. Etc...

Donc il y a paresse à peu près généralisée. Et l'amour n'est pas la moins paresseuse de nos activités. Ni ce qui s'ensuit, tout l'appareil de la psychologie souffrante.

*

L'homme est tenté de se faire remarquer par les choses. De s'en faire aimer. Rien de moins innocent par exemple que la manière dont chacun arrange son appartement (quand il en a un). On dirait que les choses parfaitement inertes et indifférentes possèdent soudain une vertu dynamique. A partir du moment où nous les choisissons, les retenons, les mobilisons. Et les individus ne s'y trompent pas, qui pénétrant *chez eux*, y vont de leur inspection, comme si le lieu où nous vivons allait leur révéler ce que nous leur soustrayons, ce que nous sommes. C'est malheureusement très complexe. Ce petit bibelot, que je garde précieusement, qui est d'un horrible mauvais goût. « Tiens ! vous aimez ça, je m'étonne », eh bien ! c'est un *souvenir*, oui, je ne sais quoi de sacré qui perpétue un moment, et qu'il n'est pas question de cacher.

Après tout nous nous faisons bien pompeusement enterrer. Et qui se marie ne renonce pas aux rites qui accompagnent encore cet événement. Nous ne rechignons pas à accepter ce qui nous répugne quand le besoin s'en fait sentir. L'honnêteté n'est pas une ligne droite. En serait-elle une que, pour la suivre, il serait nécessaire de jouer sans cesse du volant.

*

Objectivité, c'est subjectivité saturée. Mais être objectif avant d'avoir bouffé du subjectif jusqu'à la nausée, c'est comme entrer dans une église parce qu'il pleut.

*

Dieu existe. C'est le manque de tout, sauf de tout.

*

« Un romantique est un artiste que le grand mécontentement de soi rend productif, qui porte le regard loin de soi et de son époque, vers le passé » (Nietzsche).

Aujourd'hui, n'est-ce pas plutôt : « vers le futur » qu'il faudrait dire ?

*

Nous sommes superficiels. Nous ne pouvons pas ne pas l'être. Nous ne nous sommes pas faits. Le langage, nous le volons. On peut essayer de réduire au minimum cet ennui en se rendant responsable de tout ce que nos actes ont d'extérieur, c'est-à-dire de soumis à notre attention. Un livre, par exemple, est une somme de détails passés sous le contrôle absolu de l'auteur. L'ensemble lui échappe, en fonction même de la réussite. C'est le paradoxe d'une liberté de *ratures* qui diminue au fur et à mesure que se déclare une perfection.

*

Si le coupable ne parle pas, personne au monde n'est capable de dire le crime. Et le coupable oublie son crime. Il faut reconstituer dans le même temps et, pour cela, *entourer* ce qu'on ignore. Coupable, non coupable, personne n'en sait rien. Mais l'impatience de savoir peut être relayée par une patience infinie. Quand le

moteur d'une machine cesse de fonctionner, on répare, avec ce qui dure. Ce qui dure, malgré nous, c'est le temps. Il faut s'en servir, au lieu de le nier, ou de le casser, à l'aide de grands mots vides. L'alexandrin, pendant des siècles, a couché le temps dans ses draps. On pouvait, ou peu s'en faut, tout dire en alexandrins. Nous n'en sommes plus là. Arrêter le mensonge de l'homme, impossible. L'homme ment comme il respire. Et plus il est sincère, plus il ment. J'aime aujourd'hui. Je fais serment. Le lendemain, j'ai oublié. Osera-t-on me condamner parce que j'ai trompé ?

Alors il nous faut des certitudes, une dureté. Où les trouverons-nous, sinon par l'esprit, et par le choix des duretés que fera cet esprit, d'une incontestable permanence, mais jouet des circonstances... La main mise sur les circonstances, c'est aujourd'hui la récupération de l'histoire, cette rage d'*être vraiment là*.

*

Le langage précis fait sortir l'homme d'un rêve dont il est, depuis l'origine, le mannequin bringuebalant.

*

Il n'y a pas de malédiction particulière. Il serait bien, par exemple, que les pédérastes comprennent qu'il n'est pas plus agréable d'être... normal. Pas plus simple. Que leur drame ne tient pas à leur penchant. N'y tient pas. Et qu'ils ne se plaignent que dans la mesure où ils savent qu'ils ne changeront pas. Vous vexez un pédéraste en le considérant comme normal, en ne faisant pas « attention » à ce qu'il appelle son vice. Vous lui retirez sa singularité, sa raison d'être.

*

Un homme peut-il dire à un autre : « Je suis déjà passé par là ? »

*

Le drame, c'est que nous sommes toujours ce que nous sommes en *dernier lieu*. C'est pourquoi les autres ont du retard. Quand on parle à un écrivain de son dernier livre, il l'a déjà oublié.

*

Écrire c'est aller au delà de ses forces. D'où le mensonge, l'éthique. Aucun homme ne saurait écrire sans dépoitrailler ses possibilités, ses limites. L'homme se sent si peu de chose qu'il ne trouve de répit que dans l'exagération de ce si peu de chose. C'est ainsi que parfois il atteint l'art, qui, quoique loin de le débarrasser de sa misère, fait parfum. La beauté existe, ce n'est pas une forme, c'est une sensation.

*

Subjectivité, c'est optimisme naïf, comme si l'autre, et l'autre qui est en nous, pouvaient *nous* changer. Comme s'ils s'intéressaient, pouvaient s'intéresser, autrement qu'en *attentive sympathie*, à notre sort. Donc en voulant le plus, on a le moins. Toute une part de notre vie est *perdue* pour les autres et pour nous. On a souvent l'impression que c'est la plus précieuse. Mais c'est que la souffrance est précieuse. Cachons-la.

*

La paresse. Voilà le programme. On se lève, projet : travailler. On mange, projet : travailler ; il est deux heures : projet : travailler ; on dîne, projet : travailler, etc.

*

Dès qu'un homme *ressent* l'éternité, l'instant se décroche du clou.

*

L'impression — absurde — que si je me mettais au travail, ce serait *définitivement*, perdant du même coup contact avec ce je ne sais quoi qui me liquéfie peu à peu. Qu'il ne faudrait plus me parler de certaines choses touchant ce je ne sais quoi ; qu'il y aurait un nerf brisé en moi, un sanglot *rendu*. Je ne peux, décemment, que me trouver paresseux de ne pas faire monter ma souffrance sur la plate-forme de l'autobus du langage, et vogue la galère. Mais l'homme vraiment *seul*, non, plus jamais il ne pourra s'émouvoir à certaines paroles cachées. C'est cette dureté que je tremble de décréter en moi, une fois pour toutes, cette résolution qui hésite et se mord les lèvres de ne point s'exprimer. J'habite le côté tendre de la solitude. C'est de l'autre côté qu'il faudrait aller. Mais comment renoncer au bonheur de cette tendresse, d'ailleurs perpétuellement oublié ? Calme-toi.

*

L'ennui de l'intelligence, c'est qu'elle limite son homme. D'où la tentation du non-savoir ; l'intelligence basculant de « l'autre côté ».

*

A ceux qui ne voient pas la misère au bout de leur nez quotidien, je doute que les choses de l'art — littérature, théâtre, cinéma — puissent apporter quoi que ce soit. Ce qui vient de l'art — ou de ce qu'on nomme tel — y retourne.

*

On pense à un homme qui est *supposé* penser. Que pense-t-il en ce moment ? Or nous pensons tous. La pensée a une racine égale en chacun. Il se trouve que certains *poussent* mieux que d'autres. Mais l'origine est

identique. Sinon aucun homme ne comprendrait aucun homme (langage). Ce qui vaudrait peut-être mieux, car l'illusion de comprendre est néfaste. On écrit, habituellement, hors du circuit. Quel circuit ? On écrit comme si on devait continuer d'écrire *in aeternum*. Mais on est interrompu par les autres. Les autres, ce peut tout aussi bien être la soif, la faim, le sexe, la fatigue... que nos semblables. On pourrait faire de l'ethnologie avec ce qui nous empêche d'être *toujours* quoi que ce soit. Quand on écrit et qu'on pense à moitié, on le sent. Sinon, pourquoi ferions-nous des brouillons ? Or on juge les hommes selon des rapports hiérarchiques. On ne pense jamais qu'un homme a fait le maximum. Mais : « Est-il plus ou moins fort que X, Y, Z ? » Si on en faisait autant avec soi-même, où cela nous mènerait-il ? Si on considérait notre vie sous cet angle fermé, donc inacceptable ? Mais nous fermons les autres avec allégresse. Si je savais que je n'écrirai jamais ce qui travaille en moi, et que je laisse mûrir, au risque de le laisser pourrir, par espoir, je n'hésiterais pas à vivre comme ceux pour lesquels l'espoir, c'est l'immédiat, dans ce qu'il entraîne en chacun de *possible*. Vouloir se dépasser implique, paradoxalement, un dérèglement de la durée, une méfiance, un doute quant au *bien-fondé* d'un tel espoir. Pourtant rien ne se fait sans cet espoir.

*

Je crois qu'on connaît mieux l'homme avant d'avoir fait l'expérience des hommes. A vingt ans, on a toutes les chances de se tromper de son côté. Mais si on ne se trompe pas, on tape dans le mille. (Voir Camus.)

*

Pourquoi lit-on Stendhal[1], et le relit-on, avec un plaisir aussi vif, quoique, le plus souvent, ses propos ne

1. Il s'agit du Stendhal intime.

dépassent pas le moindre intérêt ? C'est qu'on ne déteste pas les hommes qui s'intéressent à eux-mêmes avec esprit. Ce qu'on reproche aux individus qui parlent sans cesse de leur personne, c'est plutôt leur bêtise que leur vanité. Non, on n'est pas contre la parole d'autrui, pourvu qu'elle soit légère, ne nous insulte ni ne nous louange exagérément. Il aime les femmes. Mais il s'aime bien davantage à leur contact. Sans leur compagnie il s'étiole, ne se *sent* plus, perd ses couleurs. Comme je le comprends ! Comme j'eusse aimé vivre à sa manière, allégrement, espièglement tragique. Mais les femmes où sont-elles ? Et moi, où suis-je ? On les laisse faire des sottises. S'occuper de Marx et du sort de l'humanité autrement que par le ventre. Seraient-elles lasses de l'importance extraordinaire que les hommes ne leur marchandaient pas, importance gracieuse et, peu s'en faut, sans égale ? Ne les voit-on pas aujourd'hui désirer la mise dans le rang, comme si elles doutaient de leur mérite, comme si elles voulaient à tout prix prouver aux hommes qu'elles sont capables, elles aussi, d'être futiles avec l'air profond ?

GEORGES PERROS

EULA

Durant son quatorzième printemps, et pendant tout le long été qui suivit, les jeunes garçons de quinze, seize et dix-sept ans qui avaient été à l'école avec Eula Varner, d'autres encore qui n'y avaient pas été, se pressaient comme des guêpes autour de cette pêche mûre à laquelle ressemblait sa bouche ferme et humide. Ils étaient à peu près une douzaine. Ils formaient un groupe fermé, homogène et bruyant dont elle était l'axe, le centre serein, généralement en train de manger. Il y avait trois ou quatre filles dans le groupe, des filles plus petites ; lui servaient-elles de repoussoirs ? Personne n'en sut jamais rien. C'étaient des filles plus petites, bien qu'elles fussent pour la plupart plus âgées. Il semblait que cette richesse qui avait rempli son berceau ne se contentait pas de les éclipser par la beauté des traits et la finesse de la chevelure et de la peau, mais voulait aussi les rapetisser, les étouffer en fin de compte, uniquement par la taille et la masse. Ils se rassemblaient au moins une fois par semaine et habituellement plus souvent. Ils se retrouvaient à l'église le dimanche matin et s'asseyaient côte à côte sur deux bancs voisins, qui devinrent tout de suite leur propriété, par consentement commun de l'assemblée des fidèles et des autorités, comme une classe ou un lieu d'isolement. Ils se rencontraient aux soirées du village, qui se tenaient dans la maison d'école, maintenant

vide, et qui ne devait servir à rien d'autre pendant deux ans, tant qu'un autre maître ne serait pas installé. Ils arrivaient en groupe, se choisissaient fastidieusement pour les jeux à deux ; les garçons faisaient les pitres, brutaux, bruyants. Ç'aurait aussi bien pu être une loge maçonnique, établie soudain en Afrique ou en Chine, en train de tenir sa réunion hebdomadaire. Ils partaient ensemble, s'en retournant à pied sur la route éclairée par les étoiles ou par la lune, formant un groupe serré et bruyant, pour la quitter à la porte de la maison de son père et se disperser. Si les jeunes gens se querellaient pour savoir lequel d'entre eux l'accompagnerait seul jusque chez elle, personne ne le savait, personne ne l'ayant vue retourner seule chez elle, ou même aller quelque part, quand elle pouvait s'en dispenser.

Ils se retrouvaient encore aux chorales, aux baptêmes et aux pique-niques dans la campagne. C'était l'année des élections et, après les dernières semailles et les premières rentrées des moissons, il n'y avait pas seulement les premiers dimanches, où l'on chante et où l'on baptise toute la journée, mais encore les pique-niques destinés à gagner des électeurs. On apercevait le cabriolet des Varner semaine après semaine au milieu des autres véhicules, attachés près des églises de campagne ou à l'orée des petits bois, où les femmes étalaient de la viande froide pour toute une semaine, sur les longues planches qui servaient de tables, tandis que les hommes se tenaient au pied des estrades dressées, sur lesquelles les candidats aux fonctions officielles du comté, au Corps législatif ou au Congrès parlaient, tandis que les jeunes gens en groupes ou par deux allaient et venaient dans le bois, partout où ils pouvaient attirer les filles, en se livrant à des jeux de mains maladroits d'adolescents, pour faire leur cour et tâcher de séduire. Elle n'écoutait aucun discours, ne mettait aucun couvert, ne chantait jamais. Au lieu de cela, avec ces deux, trois

ou quatre filles plus petites, elle restait assise, noyau de ce groupe bruyant et déçu, noyau, centre et axe : là comme aux soirées de l'école, l'année précédente, elle jetait sur tous ce sortilège d'une promesse d'enfantement, tout en refusant de se laisser tripoter, gardant même dans cet effluve de licence et d'invites, dans lequel elle semblait respirer et marcher (ou plutôt être assise), une chasteté intraitable, inaccessible même à cet équilibre précaire protestant, ce réel chevauchement, de l'excitation religieuse et de l'excitation sexuelle. Elle semblait savoir réellement pour quel instant précis elle était réservée, même si le nom et le visage lui étaient inconnus, et elle attendait ce moment, plutôt qu'uniquement l'heure de manger, comme elle semblait le faire.

Ils se retrouvaient chez les jeunes filles. C'était un arrangement convenu à l'avance sans doute et, sans doute aussi, combiné par les autres filles. Toutefois, si elle se rendait compte qu'on l'invitait pour que les autres garçons viennent, personne n'en devinait rien d'après sa conduite. Elle faisait avec eux des séjours chez des amis où elle passait la nuit ou même deux ou trois jours. Elle n'avait pas la permission d'assister aux bals qui se tenaient à l'école du village ou dans d'autres écoles ou dans les boutiques des environs, le soir. Elle ne l'avait jamais demandée : son frère la lui avait violemment refusée, avant qu'on sût si elle allait la demander ou pas. Cependant, le frère ne faisait pas d'objections aux séjours chez les gens. Il l'accompagnait même et allait la chercher à cheval, comme il l'avait fait quand il la conduisait à l'école et pour la même raison qu'il ne voulait pas qu'elle aille à sa rencontre à pied de l'école au magasin, toujours écumant et profondément indigné, fanatiquement convaincu de ce contre quoi il se battait, chevauchant pendant des milles, avec ce cartable en toile cirée contenant une chemise de nuit et une brosse

à dents que sa mère la forçait à emporter, tenu de la même main qui agrippait ses bretelles avec le doux frottement de cette poitrine contre son dos et dans l'oreille le bruit de cette bouche qui mastiquait et avalait sans arrêt. Et arrêtant son cheval enfin devant la maison où elle allait et grondant hargneusement : « Tu n'peux pas t'arrêter une minute de manger ces bon Dieu d'patates pour descendre et me laisser aller à mon travail ? »

Au début de septembre se tint la foire annuelle de Jefferson. Elle y alla avec ses parents et vécut pendant quatre jours dans une pension de famille. Les jeunes gens et les trois autres filles l'y attendaient déjà. Tandis que son père visitait les stands de bétail et des machines agricoles et que sa mère s'affairait, joyeuse comme un martinet, parmi les rangées de brocs, de jarres et de gâteaux décorés, elle se promenait avec les robes qu'elle portait l'année précédente à l'école, rallongées d'un ourlet, entourée de sa troupe bruyante d'adolescents bavards et querelleurs, allant des stands de jeux de boules aux marchands de soda, mangeant généralement quelque chose et mangeant encore, tour après tour, sans même descendre, chevauchant à califourchon les chevaux de bois des manèges, en découvrant ses longues jambes olympiennes jusqu'à mi-cuisse.

A l'époque de ses quinze ans, ils étaient devenus des hommes. Ils avaient la taille d'hommes et faisaient en tout cas la besogne d'adultes ; des gars de dix-huit, dix-neuf, vingt ans, qui à cette époque et dans ce pays auraient dû songer au mariage et, pour elle en tout cas, auraient dû porter leurs regards sur d'autres filles, et pour eux-mêmes sur n'importe quelle autre fille. Mais ils ne songeaient pas au mariage. Il y en avait aussi une douzaine d'autres environ qui, à ce moment, à cet instant, durant ce second printemps (son frère n'était pas absolument sûr de la date), avaient fait irruption

dans sa tranquille orbite, comme un troupeau de bétail sauvage, écrasant et écartant sans pitié les enfants de la veille, de l'été précédent. Heureusement pour son frère, les pique-niques n'étaient pas aussi fréquents cette année-là que l'année des élections, parce qu'il allait maintenant avec sa famille dans le cabriolet, rageant, écumant, sans joie, dans ses vêtements de drap déformés, trop chauds, et sa chemise empesée sans col, dans une sorte d'étonnement incrédule, ne grondant même plus contre elle. Il avait harcelé Mme Varner pour qu'elle portât un corset. Il l'attrapait à pleines mains, quand il la voyait hors de la maison, en public ou seule, pour s'assurer lui-même qu'elle le portait bien.

Refusant lui-même d'assister aux chorales et aux baptêmes, le frère avait harcelé ses parents pour qu'ils y assistent à sa place. De sorte que les jeunes gens n'avaient guère ce qu'on pourrait appeler le champ libre que le dimanche. Ils arrivaient en groupe à l'église, à califourchon sur leurs chevaux ou leurs mulets, enlevés la veille à la charrue et qui retourneraient à la charrue le lendemain au lever du soleil, et ils attendaient l'arrivée du cabriolet des Varner. C'est tout ce que les jeunes compagnons de l'année précédente voyaient d'elle maintenant, cette brève apparition entre le cabriolet et le portail de l'église, où elle marchait raide et gauche dans son corset et cette robe de fillette de l'année précédente, rallongée d'un ourlet. Ils l'apercevaient un instant, puis elle était cachée par le flot de ceux qui les avaient dépossédés.

L'année suivante ce serait le tour du châtelain cérémonieux et matinal, en cabriolet étincelant, tiré par un cheval ou une jument de harnais ; et les jeunes de cette année seraient écartés en bloc à leur tour. Mais ça, c'était pour l'année suivante : pour l'instant c'était un salmigondis qui conservait cependant un certain décorum ou tout au moins une certaine discrétion, dus à l'édifice et

au Jour du Seigneur, une effervescence de désirs charnels tenus en laisse comme autant de chiens en rut à la poursuite d'une jeune chienne inexpérimentée, rentrant à la file dans l'église et s'asseyant sur un banc du fond, d'où ils pouvaient contempler la tête couleur de miel, bien sage entre celles de ses parents et de son frère.

Après le service, le frère partait de son côté, pour aller courtiser les filles, pensait-on, et, pendant les longs et lourds après-midi, les mulets aux dos écorchés par les selles somnolaient le long de la clôture des Varner, pendant que leurs cavaliers, assis dans la véranda, s'entêtaient vainement à qui ne céderait pas sa place le premier, grossiers, braillards, déçus, rageant, non pas l'un contre l'autre, mais contre la fille elle-même qui se moquait bien qu'ils restassent ou non, et à qui apparemment leur attente importait peu, ne semblant même pas savoir qu'on continuait à l'attendre. En passant, les personnes plus âgées les apercevaient ; ils étaient une demi-douzaine, environ, en chemise des dimanches aux couleurs éclatantes, avec des jarretières roses ou lavande aux manches, les cheveux pommadés sur leurs cous rasés, brûlés par le soleil, leurs souliers bien cirés, leurs faces dures et rustaudes, leurs yeux pleins du souvenir d'une semaine de durs travaux dans les champs, et la perspective certaine d'une autre semaine semblable devant eux. Au milieu d'eux la fille, là encore le centre ; avec son corps, dont il n'y avait qu'un peu de trop, vêtu de cette robe d'enfant, comme une dormeuse enlevée du Paradis par une inondation nocturne et découverte fortuitement par des passants qui l'auraient recouverte à la hâte avec le premier vêtement trouvé sous la main, et dormant encore. Ils étaient là assis, tenus en laisse, farouches, vulgaires, furieux des minutes qui s'envolaient, vaines, tandis que l'ombre s'allongeait, que les grenouilles et les chauves-souris commençaient à se faire entendre et que les vers luisants apparaissaient

dans le vent soufflant sur la rivière. Alors Mme Varner commençait à s'affairer et, tout en bavardant, bavardant toujours, les poussait comme un troupeau pour venir manger les restes froids du lourd repas de midi, sous la lampe, où tourbillonnaient les insectes. Alors ils abandonnaient la partie. Ils partaient tous ensemble en groupe, rageant, sauvant la face avec dignité, et ils remontaient sur leurs chevaux patients et chevauchaient dans une fureur hostile jusqu'au gué de la rivière, à un mille de là, mettaient pied à terre, attachaient les cheveux et les mulets, et à coups de poing on se battait silencieusement et sauvagement, puis ils lavaient les taches de sang dans l'eau, remontaient à cheval et s'en allaient dans des directions différentes, les jointures écorchées, les lèvres fendues, les yeux pochés, mais pour un certain temps libérés de leur rage, de leur déception et de leurs désirs, sous la lune froide, à travers les plantations.

Le troisième été, les mulets écorchés par les harnais firent place aux chevaux trotteurs et aux cabriolets. Maintenant c'étaient les jeunes, les grands, les évincés de l'année précédente qui attendaient près du cimetière, le dimanche matin, pour guetter à leur tour, impuissants et amers, ce qu'on leur avait pris. Le cabriolet étincelant, légèrement poudré par la poussière, tiré par une belle jument ou un beau cheval couvert de harnais aux clous de cuivre et conduit par l'homme qui possédait les deux, un homme qui avait grandi, qui était devenu adulte et qui n'était plus tiré de son lit dans une mansarde, dans la grisaille de la pointe du jour, pour aller traire les vaches ou labourer la terre d'un autre, par un père, qui avait encore sur lui un pouvoir légal, et parfois physique, de le tenir ou de le libérer. A côté de lui se tenait la fille qui l'année précédente leur avait appartenu, d'une certaine manière tout au moins, et qui les avait dépassés en taille, leur avait échappé, comme l'été mort lui-même,

qui avait appris enfin à marcher sans mettre en évidence le corset qu'elle portait sous sa robe de soie, dans laquelle elle paraissait, non pas une fille de seize ans habillée comme une fille de vingt ans, mais comme une femme de trente ans portant les vêtements d'une sœur de seize.

Un jour de printemps, pendant tout un après-midi et une soirée pour être exact, il y eut quatre cabriolets. Le quatrième appartenait à un commis voyageur qui l'avait loué. L'homme fit son apparition dans le village, un jour, tout à fait par accident, ayant perdu son chemin et s'étant dirigé au hasard dans le « Domaine du Français » pour demander des renseignements, ne sachant même pas qu'il y avait là un magasin, dans une voiture délabrée qu'une remise de Jefferson louait aux voyageurs. Il vit le magasin, s'arrêta et essaya de vendre au commis, Snopes, une série d'articles, et s'aperçut vite qu'il n'y avait rien à faire. C'était un jeune citadin avec des manières de la ville, plein d'assurance et d'insistance. Il avait appris des habituels flâneurs de la galerie qui était le propriétaire du magasin et où il habitait, et il s'en était allé jusqu'à la maison des Varner, avait frappé, et avait été reçu ou non, car c'est tout ce qu'on savait. Deux semaines après, il était de retour dans le même cabriolet. Cette fois, il n'essaya même pas de vendre quelque chose aux Varner : on apprit plus tard qu'il avait dîné chez eux. C'était le mardi : le vendredi il revint. Il conduisait alors le meilleur attelage que la remise de Jefferson possédât, une voiture à deux places, et un bon cheval, et il portait non seulement une cravate, mais aussi le premier pantalon de flanelle blanche qu'on eût vu au « Domaine ». Ce furent aussi les derniers et on ne les vit pas longtemps : il dîna avec les Varner et le soir il conduisit la fille à un bal, qui se tenait dans une école, à quelque huit milles de là, puis il disparut. Quelqu'un ramena la fille chez elle et, le lendemain matin,

l'aubergiste trouva le cheval loué et le cabriolet attachés à la porte de la remise, à Jefferson. L'après-midi du même jour, un employé, de service de nuit à la gare, raconta qu'un homme effrayé et tout contusionné, portant un pantalon crème en loques, avait pris un billet pour le premier train du matin. Le train se dirigeait vers le Sud, bien qu'on crût que le commis voyageur habitât Memphis, où on apprit plus tard qu'il avait une femme et des enfants, mais personne n'en sut rien au « Domaine », et d'ailleurs personne ne s'en souciait.

Il en restait donc trois. Ils étaient assidus, par roulement, un chaque semaine, et chacun son dimanche, les faillis forclos de l'été précédent attendaient à l'église pour voir le galant du jour aider la fille à descendre du cabriolet. Ils attendaient, toujours là, pour apercevoir sa jambe nue quand elle remontait dans la voiture, ou encore, formant une espèce de conglomérat belliqueux un peu plus loin sur la route, ils se dressaient soudain, sortant d'un buisson, au moment où le cabriolet passait, pour lui crier des obscénités dans un tourbillon de poussière suffocante. Au cours de l'après-midi, un, deux ou trois d'entre eux passaient devant la maison Varner pour voir, sans regarder, le cheval et le cabriolet attachés à la clôture et Will Varner faisant la sieste dans son hamac en bois, dans le petit bosquet d'arbres de la cour et, plus loin, les stores des fenêtres du salon baissés, selon la coutume locale, pour empêcher la chaleur de pénétrer. Ils restaient ordinairement tapis dans l'ombre avec une cruche de whisky blanc fabriqué en fraude dans les collines, juste hors de portée des rayons de lumière venant des maisons, des magasins ou des écoles, où par les portes et les fenêtres éclairées intérieurement, les silhouettes des couples qui dansaient se déplaçaient parmi les grincements plaintifs et aigus des violons. Un soir, sortant hors de l'ombre sur la route éclairée par la lune, ils s'étaient précipités en hurlant sur le cabriolet en marche ;

tandis que la jument ruait et plongeait, le conducteur, debout dans la voiture, les cinglait avec son fouet, tout en se moquant d'eux, tandis qu'ils se baissaient, en cherchant à éviter les coups. Car ce n'était pas le frère, c'était ces pauvres épaves rageuses de l'été passé, mort, qui devinaient, ou du moins croyaient, qu'il n'y avait jamais eu qu'un cabriolet pendant tout ce temps. Il y avait presque un an maintenant que Jody avait cessé d'attendre dans le vestibule qu'elle sortît, habillée, pendant que le cabriolet attendait, pour l'agripper par le bras et, exactement comme il aurait tâté le dos d'un nouveau cheval pour se rendre compte des vieilles écorchures de la selle, la tâter rudement de sa main dure et lourde pour s'assurer qu'elle portait bien son corset.

Le cabriolet appartenait à un nommé McCarron qui habitait à une douzaine de milles du village. C'était l'enfant unique d'une veuve, elle-même enfant unique d'un propriétaire terrien aisé. Orpheline de mère, elle s'était enfuie, à dix-neuf ans, avec un bel homme à la parole facile, plein d'assurance et agréable, qui était arrivé au pays sans antécédents précis et sans passé bien défini... Il était là depuis un an environ. Sa principale occupation semblait être de jouer au poker dans les arrière-boutiques du village ou les salles de réunion des écuries et de gagner, très honnêtement, il n'y avait jamais eu aucun doute là-dessus. Toutes les femmes disaient qu'il ferait un bien piètre mari. Les hommes disaient qu'il faudrait le menacer d'un coup de fusil pour en faire un mari quelconque, et la plupart d'entre eux l'auraient refusé comme gendre, même sous cette condition, parce qu'il avait cela en lui : l'amour de la nuit, non pas des ombres de la nuit, mais de l'éclat nerveux, à la fois éblouissant et scintillant, qui les créait, le vice des gens qui ne dorment pas. Cependant, Alison Hoake s'échappa du premier étage une nuit : sans échelle, sans gouttière, sans corde faite de draps noués. On racontait

qu'elle avait sauté et que McCarron l'avait reçue dans ses bras. Ils disparurent pendant dix jours et revinrent, et McCarron, découvrant ses belles dents, bien que le reste de sa figure ne prît aucune part au sourire, entra dans la pièce où le vieil Hoake était assis depuis dix jours, son fusil chargé sur les genoux.

A la surprise de tous, il fit non seulement un bon mari, mais aussi un bon gendre. Il s'y connaissait peu en agriculture et ne prétendait pas l'aimer ; néanmoins, il servait de surveillant à son beau-père, portant les instructions verbales du vieux, naturellement comme l'aurait fait un film enregistré au dictaphone, mais ayant lui-même le don de bien s'entendre avec tous les hommes, qui n'avaient pas sa facilité de parole et même de les dominer un peu, bien que ce fût son caractère gai, quoique peu équilibré, et sa réputation de joueur qui lui gagnaient l'obéissance des ouvriers agricoles nègres, plus que sa situation de gendre ou même que ses prouesses au pistolet. Il restait même à la maison le soir et avait abandonné le poker. En fait, plus tard, personne ne put savoir avec certitude si le projet d'achat de bétail n'avait pas été celui de son beau-père plutôt que le sien. Mais un an après, où il fut père lui-même, il achetait du bétail, qu'il conduisait à pied jusqu'au chemin de fer et de là jusqu'à Memphis, tous les deux ou trois mois. Cela dura dix ans, au bout desquels le beau-père mourut, laissant son bien à son petit-fils. Alors, McCarron fit son dernier voyage. Deux jours plus tard, une nuit, l'un de ses conducteurs de bestiaux arriva au galop jusqu'à la maison et réveilla sa femme. McCarron était mort, et le pays ne sut pas grand-chose de l'affaire. Apparemment, il avait été tué à coups de pistolet dans une maison de jeu. Sa femme laissa son jeune garçon de neuf ans avec les domestiques nègres et s'en alla dans le chariot de la ferme chercher le corps de son mari pour le ramener à la maison. Elle l'enterra au pied d'un tertre, à l'ombre d'un chêne et

d'un cèdre, à côté de son père et de sa mère. Peu après une rumeur, une histoire, courut durant un jour ou deux : c'était une femme qui l'aurait tué. Mais cette rumeur s'éteignit ; cependant les gens se dirent : « Alors, c'est ce qu'il faisait tout ce temps-là », et il ne demeura que la légende de l'argent et des bijoux qu'il était supposé avoir gagnés pendant ces dix années et qu'il rapportait la nuit chez lui et qu'il avait cachés, murés, avec l'aide de sa femme, dans une des cheminées de la maison.

Le fils Hoake, à vingt-trois ans, paraissait plus âgé. C'était la même assurance que son père dans un aussi beau et aussi hardi visage. Un peu poseur et tout à fait gâté, pas tellement vaniteux qu'intolérant, ce qui n'était pas le cas de son père. Sa figure manquait aussi de bonne humeur, d'égalité de caractère et peut-être d'intelligence, ce dont son père ne manquait pas, mais dont manquait probablement l'homme qui était resté assis dix jours, après l'enlèvement de sa fille, avec un fusil chargé sur les genoux. Il grandit avec un jeune nègre comme unique compagnon. Ils couchaient dans la même chambre, le nègre sur une paillasse, à même le plancher. Cela dura jusqu'à sa dixième année. Le nègre avait un an de plus que lui. Alors qu'ils avaient respectivement six et sept ans, il battit le nègre dans un combat régulier à coups de poings. Par la suite, il payait le nègre sur son argent de poche, à un tarif réglé entre eux, pour avoir le privilège de le frapper, pas trop fort, avec une petite cravache.

A quinze ans, sa mère l'envoya dans une école militaire. Précoce, bien équilibré, apprenant vite tout ce qu'il jugeait devoir lui être utile, il acquit assez de bonnes notes en trois ans pour entrer à l'Université. Il y alla et passa toute une année dans la ville, sans même se faire immatriculer, tandis que sa mère croyait qu'il passait ses examens de première année. A l'automne suivant, il se fit inscrire à l'Université, y resta cinq mois et eut

alors la permission de se retirer à la suite d'une affaire scandaleuse avec la femme d'un jeune chargé de cours. Il revint chez lui et passa les deux années suivantes à inspecter ostensiblement la plantation dirigée par sa mère. C'est-à-dire qu'il passait une partie de la journée à chevaucher avec ses plus belles bottes du temps de son séjour à l'école militaire, qui allaient toujours bien à ses pieds et qui étaient les premières bottes de cavalier que le pays eût jamais vues.

Cinq mois auparavant, comme il traversait par hasard à cheval le village du « Domaine du Français », il vit Eula Varner. C'était contre lui, après la défaite et la fuite du voyageur de commerce de Memphis, que les jeunes gens aux mulets écorchés de l'été précédent avaient organisé une attaque concertée, pour défendre ce en quoi ni eux-mêmes, ni le frère ne croyaient plus, même s'ils avaient oublié de manifester leur désapprobation, comme les chevaliers avant eux l'avaient probablement fait. Deux ou trois d'entre eux, en éclaireurs, allèrent se cacher près de la clôture des Varner pour épier le départ du cabriolet et savoir quelle route il prenait. Ils le suivaient ou le précédaient dans n'importe quelle direction, là où l'on trépignait sur des planches et où l'air était imprégné de violons : ils l'attendaient avec une cruche de whisky pur et le suivaient quand il s'en retournait à la maison ou dans la direction de la maison, long retour sur la route nocturne, à travers le pays endormi, éclairé ou non par la lune. Les pieds soyeux de la jument froissaient lentement la poussière, comme ceux d'un cheval lorsque les rênes sont enroulées autour du fouet planté dans son godet. Aux gués, la jument sans guide avançait avec précaution et s'arrêtait sans qu'on lui dît rien, buvait, enfonçant ses naseaux et soufflant sur les reflets brisés des étoiles, puis elle levait son museau ruisselant et parfois buvait encore et parfois soufflait seulement dans l'eau, comme fait un cheval

qui n'a plus soif. Pas une voix, pas un coup de rêne pour la faire avancer. Vraiment, elle restait là trop longtemps, bien trop longtemps. Une nuit, surgissant de l'ombre du bord de la route, ils chargèrent droit sur le cabriolet en marche. Ils furent écartés à coups de fouet, parce qu'ils n'avaient pas de plan concerté, mais étaient mus par le feu spontané de la rage et du chagrin. Une semaine plus tard, tandis que le cheval et le cabriolet étaient attachés à la clôture des Varner, ils firent irruption en hurlant et en tapant sur des casseroles au coin de la sombre véranda. McCarron sortit immédiatement, très calme, non du porche, mais du bouquet d'arbres où était suspendu le hamac de bois de Varner et en interpella deux ou trois par leurs noms, les injuriant d'une voix aimable, traînante, sur le ton de la conversation, et en défia deux à la fois, n'importe lesquels, de venir avec lui sur la route. Ils purent voir son pistolet dans sa main, qui pendait le long de son côté.

Alors ils lui donnèrent un avertissement formel. Ils auraient pu le dire au frère, mais ils ne le firent pas, non pas parce que probablement il se serait retourné usant de sa force physique contre ses informateurs. Comme le maître d'école Labove, ils auraient aimé ça, il l'aurait accepté, avec une joie réelle ; comme pour Labove, ç'aurait été au moins la même chair vivante, toute chaude sous les coups furieux, écrasant, écorchant, faisant jaillir le sang ; c'est ce qu'ils désiraient réellement, comme Labove, qu'ils s'en rendissent compte ou non ; mais c'était parce qu'ils avaient déjà été amenés à renoncer à l'idée de tout lui raconter, du fait qu'ils passeraient inutilement leur rage sur l'agent de leur vengeance et non sur le traître. Ils auraient voulu rencontrer l'auteur de ce mortel affront, de cette insulte, avec leurs poings enfermés dans des gants de boxe.

Ils envoyèrent donc à McCarron un avertissement formel par écrit, avec leurs signatures. Une nuit, l'un

d'entre eux fit les vingt kilomètres à cheval jusqu'à la maison de sa mère et attacha le billet à la porte. Le jour suivant dans l'après-midi le nègre de McCarron, un adulte maintenant, apporta cinq réponses individuelles à chacun d'entre eux et leur échappa enfin, la figure en sang, mais non sérieusement blessé.

Cependant, durant presque toute une autre semaine, il déjoua leur complot. Ils essayaient de l'attraper quand il était seul dans le cabriolet, soit avant qu'il n'atteignît la maison Varner, soit après l'avoir quittée. Mais la jument était trop rapide pour qu'on pût la rattraper et leurs bêtes lentes, sans ardeur, ne pouvaient soutenir le train et arrêter la jument, et ils savaient, par l'expérience précédente, que, s'ils essayaient d'arrêter la jument à pied, McCarron leur passerait sur le corps, dressé dans son cabriolet, les labourant de son fouet, en montrant ses dents, avec un rire moqueur. Par ailleurs, il avait un pistolet et ils en avaient appris assez sur lui pour savoir que celui-ci ne le quittait pas depuis l'âge de vingt et un ans. Il restait à régler l'affaire entre lui et ceux, ils étaient deux, qui avaient battu son messager nègre.

A la fin, ils furent forcés de lui tendre une embuscade au gué, avec Eula dans le cabriolet, quand la jument s'arrêterait pour boire. Personne ne sut exactement ce qui se passa. Il y avait une maison près du gué, mais il n'y eut ni hurlements ni cris, rien que des écorchures, des coupures, des dents cassées, dans quatre ou cinq figures qu'on vit à la lumière du jour, le lendemain. Le cinquième, l'un de ceux qui avaient battu le nègre, était toujours dans le coma dans une maison voisine. Quelqu'un trouva le manche du fouet du cabriolet. Il était taché de sang séché et des cheveux humains y étaient collés. Plus tard, des années plus tard, l'un d'eux raconta que c'était la fille qui le maniait, après avoir sauté à bas du cabriolet. Frappant avec le manche, elle avait mis en fuite trois d'entre eux, tandis que son compagnon se ser-

vait de la crosse de son pistolet contre des rayons de roues de chariot et des coups de poing américains manipulés par les deux autres. C'est tout ce qu'on sut jamais, le cabriolet ayant rejoint la maison des Varner sans être guère en retard. Will Varner, en chemise de nuit, était en train de manger un morceau de tarte froide aux pêches, en buvant un verre de petit-lait, dans la cuisine. Il les entendit rentrer, passer la porte et arriver à la véranda, parlant, elle et son ami, comme ils le faisaient d'habitude, tranquillement, à voix basse, de riens, à ce que le père croyait, puis entrer dans la maison, dans le vestibule, et arriver à la porte de la cuisine. Varner leva les yeux et vit la belle figure hardie, la denture agréable, dure, qu'on aurait pu croire souriante, bien qu'elle ne fût pas particulièrement respectueuse, l'œil gonflé, une longue estafilade sur la mâchoire, le bras pendant le long du corps.

« Il a heurté quelque chose, dit la fille.

— Je vois bien, dit Varner. On dirait que la chose lui a donné un coup de pied aussi.

— Il a besoin d'un peu d'eau et d'une serviette, dit-elle. C'est là-bas », dit-elle en faisant demi-tour ; elle n'entra pas dans la cuisine, qui était éclairée. « Je reviens dans une minute. » Varner l'entendit monter l'escalier et marcher dans sa chambre au-dessus, mais il n'y fit guère attention. Il regarda McCarron et s'aperçut que ses dents grinçaient plutôt qu'elles ne souriaient, et qu'il suait à grosses gouttes. Puis, après avoir remarqué cela, Varner ne fit plus attention au visage.

« Alors, vous avez heurté quelque chose, dit-il. Pouvez-vous retirer votre veste ?

— Oui, dit l'autre. J'ai fait ça en rattrapant ma jument : un morceau d'arbre abattu.

— C'est bien fait pour vous, on n'a pas idée de garder une jument comme celle-là dans un bûcher, dit Varner. Vous avez le bras cassé.

— C'est bon, dit McCarron. Vous êtes bien vétérinaire ? Je suppose qu'un homme n'est pas bien différent d'un mulet.

— C'est exact, dit Varner. Généralement, il n'a pas autant de bon sens. »

La fille entra. Varner l'avait entendue de nouveau au premier étage, mais il ne remarqua pas qu'elle portait maintenant une autre robe que celle avec laquelle elle avait quitté la maison.

« Va me chercher ma cruche de whisky », dit-il. Elle était sous son lit. Elle y était toujours. Eula la descendit. McCarron était maintenant assis, son bras nu posé à plat sur la table de la cuisine. Il perdit connaissance, assis tout droit dans le fauteuil, mais pas pour longtemps. Ensuite, on ne vit plus que ses dents serrées et la sueur qui coulait, jusqu'à ce que Varner eût fini.

« Verse-lui un autre coup et va réveiller Sam pour qu'il le reconduise chez lui », dit Varner.

Mais McCarron refusa qu'on le reconduisît ou qu'on le fît coucher là. Il but une troisième rasade à la cruche et retourna à la véranda avec la jeune fille. Varner finit sa tarte et son lait, emporta la cruche dans sa chambre et se mit au lit.

Ceux sur qui la divination était descendue n'étaient pas le père, ni même le frère, qui depuis cinq ou six ans avaient pu vivre et respirer, soutenus par une idée qui ne s'était pas développée en passant par le stade du soupçon, mais avait jailli tout épanouie, comme une conviction d'autant plus forte que les efforts les plus acharnés n'avaient jamais pu apporter une preuve. Varner but à même la cruche et la repoussa sous le lit, où un cercle de poussière marquait l'endroit où elle se trouvait depuis des années ; et il s'endormit. Il s'endormit de son sommeil d'enfant habituel, c'est-à-dire sans ronfler, et n'entendit pas sa fille monter les escaliers et enlever cette fois sa robe tachée de son propre sang. La jument,

le buggy étaient déjà partis, mais McCarron s'était à nouveau évanoui dans la voiture avant d'atteindre sa maison. Le lendemain matin, le médecin s'aperçut que, bien que le membre cassé eût été convenablement arrangé et éclissé, il s'était cassé à nouveau, les deux morceaux s'étant télescopés, et il fallut les remettre en place une seconde fois. Mais Varner ne savait pas cela, ce père, cet homme maigre, souriant, subtil, sans illusions, qui dormait dans son lit au-dessus de sa cruche de whisky, à douze milles de là, et qui, sans considération pour les erreurs qu'il avait pu commettre dans la lecture du cœur féminin en général et de celui de sa fille en particulier, avait été trahi en fin de compte, faute de prévoir qu'elle pourrait non seulement essayer, mais jusqu'à un certain point réussir, à tenir son côté blessé avec son bras passé sous sa robe.

Trois mois plus tard, quand vint le jour où on ne vit plus les jolis buggys, ni les chevaux ni les juments rapides, étinceler le long de la clôture des Varner, Will Varner lui-même fut le dernier à s'en apercevoir. L'attelage et les hommes qui les conduisaient s'étaient évanouis en une nuit et avaient disparu, non seulement du « Domaine », mais de toute la région. Bien qu'un des trois sût lequel était coupable et que les deux autres sussent lesquels ne l'étaient pas, tous les trois s'enfuirent, secrètement et par des chemins détournés, en toute hâte, probablement avec des sacoches de selle ou une seule valise, pour voyager plus vite. L'un d'entre eux se sauva parce qu'il craignait ce que les Varner pourraient faire. Les deux autres parce qu'ils savaient que les Varner ne le feraient pas. Car les Varner eux aussi savaient maintenant, de la seule source irrécusable, la fille elle-même, que deux d'entre eux n'étaient pas coupables, et ainsi ces deux-là étaient relégués parmi les épaves d'un vain passé mort, d'un regret et d'un chagrin passionné et éternel, en compagnie des jeunes impuis-

sants, qui en les attaquant, eux aussi, comme ils avaient attaqué celui qui avait réussi, leur avaient conféré aveuglément l'estampille d'un succès qu'ils n'avaient pas remporté. En prenant la fuite, eux aussi, ils misaient, une dernière fois et en désespoir de cause, sur une faute qu'ils n'avaient pas commise, sur la honte glorieuse d'une ruine dans laquelle ils n'étaient pour rien.

De sorte que, quand la nouvelle circula de maison en maison, dans le pays, que McCarron et les deux autres avaient disparu et qu'Eula Varner avait été ce que tout le monde appelait, sauf elle apparemment, mise à mal, le dernier à l'apprendre fut son père, cet homme qui refusait joyeusement, vigoureusement et constamment de reconnaître que la chasteté féminine fût autre chose qu'un mythe pour attraper les jeunes maris, exactement comme certains hommes se refusent à croire au libre-échange ou à l'efficacité de la prière. Il fut réveillé alors qu'il dormait, en chaussettes, dans son hamac en bois, par la voix impérative de sa femme, et dut traverser la cour en hâte, maigre, dégingandé, mal réveillé, en chaussettes. Il entra dans le vestibule, où Mme Varner, vêtue d'un vieux peignoir flottant et du bonnet de nuit de dentelle avec lesquels elle faisait la sieste, lui cria d'une voix brusque, irritée, dominant les rugissements du fils qui venaient de la chambre de la fille au premier :

« Eula va avoir un enfant. Monte et flanque une raclée à cette idiote.

— Elle va avoir quoi ? » dit Varner. Mais, sans s'arrêter, il se précipita, suivi de Mme Varner, au premier et entra dans la chambre dans laquelle sa fille, depuis un jour ou deux, demeurait plus ou moins constamment, ne descendant même pas pour les repas, souffrant de ce que, si Varner y avait pensé un instant, il aurait estimé une indigestion d'avoir trop mangé et accumulé de la nourriture, dont ce viscère voulait se libérer brusque-

ment et violemment, après seize ans de tolérance et de mauvais régime. Elle était assise dans un fauteuil près de la fenêtre, les cheveux défaits, vêtue d'un peignoir clair en soie artificielle qu'elle avait commandé récemment à une maison de Chicago. Son frère se tenait debout près d'elle, lui secouant le bras et criant :

« Lequel était-ce ? Dis-moi lequel c'était ?

— Arrête-toi de me secouer, dit-elle. J'me sens pas bien. »

Varner, sans hésiter, s'interposa et repoussa Jody.

« Laisse-la tranquille, dit-il. Sors d'ici. » Jody tourna vers son père une figure cramoisie.

« La laisser tranquille ? » dit-il. Il se mit à rire d'un rire sauvage et sinistre, les yeux pâles, exorbités et pleins de rage. « C'est bien ça qui a fait le mal. On l'a bien trop laissée tranquille ! J'ai fait mon possible. Je savais ce qui allait arriver. Je vous l'ai dit, il y a cinq ans. Mais non, vous saviez mieux que moi. Et maintenant, voyez ce qui vous est arrivé. Voyez ce qui est arrivé. Mais je la ferai parler. Nom de Dieu, je saurai qui c'est ! Et alors, je...

— Ça va, dit Varner. Qu'est-ce qui est arrivé ? »

Un instant, pendant près d'une minute, Jody resta muet d'étonnement. Il regarda fixement Varner. Il semblait que c'était par un effort suprême qu'il se retenait d'éclater sur place.

« Et il me demande ce qui est arrivé ! dit-il enfin, dans un murmure étonné et incrédule. Il me demande ce qui est arrivé ! »

Il pirouetta, lança sa main en l'air dans un geste de renoncement furieux et, suivi de Varner, se précipita dans la direction de Mme Varner qui venait d'arriver à la porte, la main sur son abondante poitrine qui se soulevait, la bouche ouverte pour parler, dès que le souffle lui reviendrait. Jody pesait deux cents livres, et Mme Varner, quoiqu'elle eût à peine plus de cinq pieds, en pesait

presque autant. Cependant, il parvint à l'écarter et à passer la porte, tandis qu'elle s'agrippait à lui et que Varner se glissait dehors comme une anguille.

« Arrêtez cet idiot, criait-elle, en courant derrière eux, tandis que Varner et Jody, dégringolant les escaliers avec un bruit de tonnerre, atteignaient le rez-de-chaussée (que Varner appelait toujours son bureau, bien que depuis deux ans le commis, Snopes, dormît là sur une couchette). Là, Varner devança Jody qui se baissait vers le tiroir ouvert du secrétaire en noyer rustique (maintenant d'une valeur inestimable, mais il n'en savait rien) qui avait appartenu au grand-père de Varner et où il cherchait à s'emparer d'un pistolet, au milieu d'un ramassis de capsules de coton séchées, de gousses de pois, de boucles de harnais, de cartouches et de vieux papiers entassés là pêle-mêle. Par la fenêtre, à côté du bureau, on pouvait voir la négresse, la cuisinière, traverser la cour arrière en courant vers sa case, son tablier sur sa tête, comme font les nègres quand il y a une querelle entre blancs. Sam, l'homme, la suivait, plus lentement cependant, en jetant des regards en arrière en direction de la maison, lorsque Varner et Jody l'aperçurent tous les deux en même temps.

« Sam ! Selle mon cheval », hurla Jody.

« Sam ! » cria Varner. Ils étreignaient tous les deux le pistolet, leurs quatre mains semblaient enchevêtrées dans le tiroir ouvert.

« Ne touche pas au cheval ! Reviens ici tout de suite ! »

On entendait maintenant les pas lourds de Mme Varner dans le hall. Le pistolet sortit du tiroir, ils reculèrent, leurs mains toujours enchevêtrées, et ils la virent dans l'encadrement de la porte, la main toujours posée sur sa poitrine qui se soulevait, son visage, d'ordinaire joyeux et têtu, rouge de colère.

« Tiens-le jusqu'à ce que j'aille chercher un bâton, cria-t-elle, haletante.

— Je vais l'arranger. Je vais les arranger tous les deux, l'une qui se fait mettre enceinte et l'autre qui se met à hurler et à jurer dans cette maison, quand j'essaie de faire la sieste !

— C'est ça, dit Varner. Va chercher le bâton. »

Elle sortit. Elle semblait avoir été aspirée à l'extérieur par l'affront qui avait provoqué sa fureur. Varner arracha le pistolet des mains de Jody et envoya son fils rebondir contre le bureau (il était très fort, incroyablement nerveux et rapide, malgré ses soixante ans, et avec une froide intelligence, là où son fils n'avait qu'une rage aveugle). Il alla jeter le pistolet dans le tiroir, claqua la porte et la ferma à clef. Puis il revint, soufflant un peu, mais pas beaucoup.

« Qu'est-ce que tu veux faire, nom de Dieu ? dit-il.

— Rien, cria Jody. Peut-être que tu te fous pas mal de ton nom, mais moi pas. Je veux garder la tête haute devant les gens, même si toi tu n'y tiens pas.

— Oh ! dit Varner. Je n'ai jamais remarqué que tu aies eu du mal à la tenir haute. T'en es arrivé au point que tu ne peux plus te baisser pour lacer tes souliers. »

Jody lui lança un regard furieux. Il haletait.

« Nom de Dieu, dit-il. Peut-être qu'elle n'veut pas parler, mais je suis sûr de trouver quelqu'un qui parlera. Je vais les retrouver tous les trois. Et je...

— Pour quoi faire ? Par simple curiosité, pour savoir lequel d'entre eux s'est amusé d'elle ? »

Pendant un instant encore Jody ne put parler. Il était là, contre le bureau, énorme, comme un taureau aiguillonné, impuissant, indigné, souffrant réellement, non pas d'un crime de lèse-Varner, mais de frustration. Le pas lourd de Mme Varner se fit entendre à nouveau dans le hall, elle commençait maintenant à frapper à coups de bâton contre la porte.

« Will, cria-t-elle. Ouvre la porte.

— Tu dis que tu n'as pas l'intention de faire quelque chose, dit Jody ; tu ne vas rien faire ?

— Faire quoi ? dit Varner, et à qui ? Est-ce que tu ne sais pas que ces bon Dieu de matous sont déjà à moitié chemin du Texas, à c't'heure ? Où serais-tu maintenant, si c'était toi ? Où est-ce que je serais, moi, même à mon âge, si j'étais libre de rôder dans toutes les maisons où je voudrais et où je pourrais entrer ? Je sais bien où, nom de Dieu, et toi aussi, là où ils sont, en train de cravacher leur cheval. »

Il alla à la porte et l'ouvrit. Mme Varner tambourinait si fort et avec tant d'insistance irritée qu'elle n'entendit pas qu'il tournait la clef.

« Maintenant, va t'asseoir dans la grange et restes-y jusqu'à ce que tu sois calmé. Dis à Sam d'aller te déterrer quelques vers et va à la pêche. Si la famille a besoin de garder la tête haute, je m'en occuperai moi-même. »

Il tourna le bouton de la porte.

« Nom de Dieu de nom de Dieu, tout ce tintamarre et tous ces braillements parce qu'une catin de chienne en rut s'est fait avoir. Qu'est-ce que vous espériez ? Qu'elle passerait le reste de sa vie à s'en servir pour pisser ? »

C'était le samedi après-midi. Le lundi matin suivant, les sept hommes accroupis dans la galerie du magasin virent le commis, Snopes, qui arrivait à pied, venant de la maison des Varner, suivi d'un autre homme qui portait une valise. Le commis avait non seulement sa casquette grise et son nœud de cravate minuscule, mais en outre une veste. Puis ils s'aperçurent que la valise que l'autre homme portait était la valise en paille tressée que Snopes avait apportée toute neuve chez les Varner, un an auparavant, et qu'il avait laissée là. Alors ils regardèrent l'homme qui la portait. Ils virent que le commis était talonné, comme par un chien, par un homme plus petit que lui, mais fait exactement comme lui. C'était comme si les deux étaient simplement différenciés par la perspec-

tive. Au premier coup d'œil, les deux figures étaient identiques : mais, au moment où ils montèrent les marches, ils virent que le second homme était bien un Snopes de visage, mais qu'il différait de l'autre par une nuance imprévisible dans cette vigoureuse parenté à laquelle ils s'étaient accoutumés, c'est-à-dire, dans ce cas précis, par une face pas tellement plus petite que l'autre, mais plus resserrée, avec les traits ramassés vers le centre, non pas par quelque mouvement intérieur, mais plutôt par une force extérieure, comme par un geste rapide des doigts de la main ; une figure éveillée, moins ironique que profondément et incurablement joviale, derrière un regard vif, alerte, amoral, d'écureuil.

Ils montèrent les marches et traversèrent la galerie, toujours avec la valise. Snopes leur fit un signe brusque de la tête exactement comme faisait Will Varner, tout en mâchant sa chique. Ils entrèrent dans le magasin. Un instant après, trois autres hommes sortirent de la forge en face, de sorte qu'ils étaient une douzaine près de la galerie, quand, une heure plus tard, le cabriolet des Varner arriva. Le nègre, Sam, conduisait. A côté de lui, devant, se trouvait l'énorme valise à soufflets, toute détériorée, avec laquelle M. et Mme Varner étaient allés en voyage de noces à Saint-Louis et dont se servaient tous les Varner qui voyageaient, même les filles qui se mariaient. Ils la renvoyaient vide, ce qui semblait être à la fois le symbole et l'annonce officielle de la fin de la lune de miel, du retour sur terre, le discours d'adieu aux généreux et impulsifs abandons à la passion ardente, comme le faire-part imprimé avait été le symbole de l'aurore pleine d'espérance. Varner, assis sur le siège arrière, avec sa fille, salua tout le monde à la ronde d'une voix brève, sans inflexion, énigmatique. Il ne descendit pas et les hommes sur la galerie regardèrent tranquillement, un moment, avant de détourner les yeux, ce beau masque calme à ses côtés, sous le cha-

peau, la voilette, et la robe des dimanches avec son manteau d'hiver, qui voyait, sans le regarder, Snopes sortir du magasin, portant la valise de paille, et monter sur le siège avant, à côté de la valise à soufflets.

Le cabriolet s'ébranla. Snopes tourna la tête une seule fois et cracha par-dessus la roue. Il avait la valise de paille sur ses genoux, comme un cercueil dans un enterrement d'enfant.

Le lendemain matin, Tull et Bookwright revinrent de Jefferson, où ils avaient conduit un autre troupeau de bétail au train. Cette nuit-là tout le pays sut le reste de l'histoire : comment, en ce lundi après-midi, Varner, sa fille et son commis étaient allés à la banque, où Varner avait encaissé un chèque important. Tull disait qu'il était de trois cents dollars. Bookwright dit qu'alors ça faisait cent cinquante, parce que Varner escomptait à 50 p. 100 les propres effets qu'il tirait sur lui-même. De là, ils étaient allés au palais de justice, où un acte notarié concernant le « Domaine du Français » avait été enregistré en faveur de Flem et d'Eula Varner Snopes. Un juge de paix avait son bureau au secrétariat du greffe. C'est là qu'ils achetèrent une licence. Tull lançait des clins d'œil rapides en racontant cela. Il toussait :

« Le marié et la mariée sont partis pour le Texas tout de suite après la cérémonie, dit-il.

— Ça fait cinq, dit un homme appelé Armstid. Mais on dit que le Texas est une région importante.

— Il faut bien ! dit Bookwright. Vous voulez dire six. »

Tull toussa. Il cligna encore de l'œil. « M. Varner a payé ça aussi, dit-il.

— Payé quoi aussi ? dit Armstid.

— La licence de mariage », dit Tull.

WILLIAM FAULKNER

LES PERSÉCUTÉS

L'abbé Duperrier, à quarante ans révolus, rentre dans le giron de l'Église. Il avait perdu la foi (ne l'a pas retrouvée), abandonné le sacerdoce, vécu avec une femme. N'importe, puisqu'il revient, on l'accepte, ce qui paraît bien étrange. L'évêque le nomme aumônier d'un couvent de femmes, ce qui paraît plus étrange encore. Il est placé sous l'autorité de la supérieure, tenu par elle pour suspect, et considéré comme un simple instrument de salut, une machine à dire la messe et à administrer les sacrements. La supérieure d'une communauté de bénédictines, c'est une sorte de souveraine ; on lui dit « Madame », comme aux reines de France. Celle-ci, l'orgueilleuse Marie-Anne, refuse le titre, mais ne ménage pas son mépris à l'aumônier. Comment va-t-il le supporter, lui que tout humilie, que tout persécute déjà, et depuis si longtemps, le monde auquel il ne peut s'adapter, la loi de l'Église qu'il a rejetée, et sa propre nature, son épaisse sensualité que l'ascèse exaspère ? Eh bien, il va séduire Marie-Anne. Tel est le sujet de *L'Amour profane* [1], d'Alfred Kern. C'est une histoire singulière, contée point par point par le héros lui-même, sans artifice de construction ni d'écriture. On n'en sent que mieux le caractère insolite. La première surprise vient de la conduite de l'abbé. Le besoin de révolte, et le goût de se détruire, et la fascination du piège sont donc bien puissants, s'ils amènent un homme, qui ne manque pas de courage et de lucidité, à se jeter dans une entreprise à la fois basse — pourquoi troubler cette femme ? — et dangereuse — car il est vite pris à son propre jeu. Il voulait la

1. Gallimard.

paix et l'oubli, et voilà qu'il préfère sa revanche et compromettre, sinon perdre, Marie-Anne. Mais elle ? Impérieuse et rougeaude, brusque, humble par accès, elle s'incline devant le prêtre, méprise l'homme, et cependant se laisse tenter. La soutane ne donne pas de dignité à ceux qui n'en ont pas, mais le beau vêtement de laine blanche, et le voile, et le scapulaire noir ne protègent donc pas mieux ? Sans doute que l'imaginer, c'est céder à une illusion romantique. De l'intérieur, le jargon religieux, les rites, tout cela peut apparemment servir, la foi étant perdue, à des fins qu'elle condamne. Le livre d'Alfred Kern est écrit avec une sorte de rudesse feutrée, sans complaisance ni concession. Cette remarquable maîtrise suscite un malaise ; on ne croit pas sans peine aux personnages, et pourtant ils ne vous quittent pas. On y revient en pensée malgré soi. Il y a chez eux une vie puissante, une vérité sournoise et gênante. Leur aventure est comme la parodie de quelque chose de terrible : cette sujétion du cœur, de l'esprit et du corps qui prend tous les déguisements pour s'assouvir, et où n'importe qui peut se trouver brusquement devant n'importe qui. On appelle cela l'amour profane, parce que cette sujétion est un bonheur, et que les persécutés y ont besoin de leurs persécuteurs. Mais, en d'autres langues, profane veut aussi dire impie, ou blasphématoire.

Imaginez maintenant que le destin ait mis entre les mains d'un homme tous les éléments d'un paisible bonheur : la femme qu'il aime, douce et tendre, trois enfants bien portants ; ils habitent ensemble une grande maison de famille au fond d'un parc, dans un village près de Paris ; lui, prend le car le matin pour aller travailler dans une banque, et revient de même le soir. Une modeste aisance, pas de difficultés d'argent ni de métier, pas de conflits familiaux. La sécurité, la tendresse, la paix. Tout cela, que possédait l'homme qui dit *Je*, le narrateur de *L'Examen de Minuit*[1], de Bruno Gay-Lussac, tout cela, il l'a perdu. Pourquoi ? Comment ? *L'Examen de Minuit* est un farouche examen de conscience, au cours duquel un homme s'accuse et se

1. Gallimard.

condamne, non sans délectation. Qu'il se condamne, on le comprend ; la délectation gâte bien des choses, et cependant c'est elle la raison d'être du livre, car cet inconnu, dont on saura tout, sauf le nom, prend à se détruire et à détruire les autres un merveilleux, un inépuisable plaisir. Il invente d'être jaloux de sa femme, et de la contraindre à justifier cette jalousie. Il terrorise ses enfants. Parce qu'il aime sa femme et ses enfants, il souffre du mal qu'il leur fait, mieux encore qu'il ne souffre du mal qu'il se fait à lui-même, et cette souffrance est son bonheur. Craignez d'être aimée par un homme qui se déteste ! Claire parvient à le fuir, à mettre à l'abri, relativement, les enfants. Mais craignez aussi l'étonnante, la démoniaque contagion dont est porteur le bourreau de soi-même. Celui-ci découvre une autre victime, mieux que consentante : plus avide que lui d'être méprisée et tourmentée. Ils mènent leur misérable liaison dans les rues noires autour du Panthéon, dans les cinémas louches. Supplicié par sa propre bassesse, le malheureux n'échappe que par le rêve. Il rêve à Claire, il la guette de temps en temps, embusqué dans l'ombre d'un porche, et tremblant ; puis il regagne le parc à l'abandon, la grande maison vide, et se délivre — peut-être — en ressassant, la plume à la main, son horreur de soi. Ici intervient le talent de l'auteur. L'art et même l'habileté, le don de faire vivre et de raconter y comptent moins que les impondérables ; il y a dans ce livre une rare intensité dans la perception de tout ce qui est sale, de tout ce qui sent mauvais, au physique comme au moral — mais aussi une rare noblesse à dire, noir sur blanc, les choses répugnantes comme elles sont. *L'Examen de Minuit* est particulièrement pénible parce qu'on y croit, et qu'on n'arrive pas à s'empêcher d'y croire. On croit à ce demi-fou, à son ivresse de mauvaise foi et de méchanceté, à sa perverse souffrance fabriquée et pourtant sincère, au triste univers qui est le sien, boues, fumées, sueurs, larmes, et les relents d'urine, honte et besoin de la chair et de l'amour. Dira-t-on que cette haine de soi et des autres, de soi et du monde, vient d'une idée trop haute de l'amour, du monde et de Dieu ? Les écorchés vifs se vengent de Dieu sur les créatures. Ils n'ont de cesse qu'ils n'aient écorché

aussi les autres. On communie alors dans le sang et la sanie. Après tout, le mari de Claire, l'amant de Mary, fait aux autres ce qu'il voudrait qu'on lui fît. Quel dommage qu'il n'ait pas été juif polonais, en 43 ; il aurait été comblé.

Se persécuter soi-même, aimer son malheur, c'est peut-être la seule vraie réponse à l'irrémédiable, un génial tour de passe-passe, un sublime renversement des mauvaises cartes. Mais tout ce qu'on peut imaginer, quand il s'agit d'un seul être, et d'un malheur individuel, toutes les explications, et ce malheur lui-même, semblent une monstrueuse dérision en comparaison du malheur qui frappe un peuple entier. Les Juifs de Pologne, anéantis par millions dans les camps du Troisième Reich, les Juifs d'Europe, drainés systématiquement, administrativement, vers ces mêmes camps, par les polices des pays occupés, voilà le vrai visage de la persécution. Ce n'est pas dix fois, mais cent fois, que fut déjà racontée l'histoire d'une famille juive, inoffensive et pauvre, fuyant les pogromes de Galicie en 1920 pour se réfugier en Allemagne, puis quinze ans plus tard, fuyant les Nazis pour se réfugier en France, se voir livrer quand même, hommes, femmes, enfants, à ses bourreaux, et mourir à Auschwitz. Fallait-il la raconter une fois de plus ? Que dire qui n'ait été dit ? Et pourtant *Le Dernier des Justes* [1], d'André Schwarz-Bart, est un livre neuf, frémissant d'une vérité neuve, et le plus beau de tous les livres qu'on ait lus sur la persécution des Juifs. Sans doute parce qu'il est impossible de le lire sans honte, on cherche à prendre l'auteur en défaut. On lui reproche d'avoir suivi de trop près les légendes hassidiques et le folklore juif de Pologne, et de confondre une ou deux dates. On n'est pas tricheur pour une erreur de date qui ne change rien à la question — et Dieu merci qu'il ait repris folklore et légendes. La légende du Juste, qui, depuis le massacre des Juifs de York, en 1185, doit naître à chaque génération dans la descendance des Lévy, pour assumer le malheur du monde (c'est cela la bénédiction de Dieu), devrait être familière à toute l'Europe chrétienne. Le Juste par excellence n'a-t-il pas choisi, mille ans plus tôt, de naître parmi

1. Le Seuil.

les Juifs ? C'est à partir de cette légende que le livre est construit, et comme il est évident que la filiation est difficile à suivre et bientôt perdue, qui va du premier Juste à ses descendants, on ne sait jamais trop (avant sa mort) *qui* est le Juste. Le hasard veut que ce soit, en 1943, Ernie Lévy, mais tout pieux adolescent pourrait l'être, toute âme mystique, n'importe lequel des Talmudistes brûlés par saint Louis, n'importe quel Lévy parmi les Juifs d'Espagne, morts sur les bûchers de l'Inquisition, n'importe lequel des enfants terrifiés entassés dans les autobus parisiens, place de la Contrescarpe, et qui, après Drancy et les jours et les nuits en wagons plombés, furent poussés nus dans les chambres à gaz de Pologne. Ernie Lévy était avec eux. Les peuples guerriers ont des chroniques moins sanglantes, après mille ans de guerre, que ces pacifiques élus de Dieu. D'Hérode à Hitler, la route est longue. Ils n'ont pas perdu courage ; et pourtant Dieu ne s'est pas lassé ; les persécuteurs non plus. Le relais des abominations s'est effectué sans faute ; de crime en crime cela se termine toujours par la même fumée noire. Il y a dans *Le Dernier des Justes* un chapitre sur la « mise au pas » des enfants juifs dans les écoles allemandes, qui est à donner la nausée. On admire que l'auteur garde une mesure, n'accorde à son héros que quelques pages de folie, ne laisse que par éclairs échapper la rage et l'amertume, et qu'une malédiction universelle ne s'élève pas de cet enfer. Le calvaire d'Ernie Lévy, qui est né à Stillenstadt sur la Schloss, qui a eu vingt ans en 1940, qui a été persécuté en Allemagne, qui a été exilé en France, et qui a été exécuté en Pologne, d'Ernie Lévy, volontaire de la déportation et de la mort, est une histoire si poignante qu'on oublie qu'il s'agit d'une histoire, d'une œuvre appartenant à la littérature d'un temps donné, écrite par un écrivain donné. On n'y voit plus qu'une légende anonyme et spontanée qui s'ajoute à la légende millénaire et sera désormais inséparable d'elle. L'auteur peut en être fier. Les siens aussi. Mais nous...

DOMINIQUE AURY

LA NOUVELLE RHÉTORIQUE

La collection Logos, où ont paru déjà le célèbre *Traité de Psychologie générale* de Maurice Pradines, la très lue *Introduction à la Philosophie* de René Le Senne, d'excellents traités de morale, des valeurs, de caractérologie, de pédagogie générale, de psychologie animale, enfin une monumentale *Histoire de la Philosophie* d'Albert Rivaud (celle-ci posthume, en voie d'achèvement), vient de s'enrichir d'un ouvrage remarquable sur l'art d'argumenter [1]. Il est dû à la plume de Ch. Perelman, professeur à l'Université de Bruxelles, et de Mme L. Olbrechts-Tyteca.

Il s'agit de *techniques de la preuve* et d'un élargissement du champ habituel de celles-ci : « Nous espérons, disent les auteurs, que... (la) seule présence (de notre traité) empêchera à l'avenir de réduire toutes les techniques de la preuve à la logique formelle et de ne voir dans la raison qu'une faculté calculatrice. » Il y a, certes, à côté de la logique formelle, la Méthodologie, ainsi que le constatent les programmes officiels du baccalauréat et de la licence. L'argumentation est autre chose, elle ne vise pas, comme les méthodes dans les sciences, à découvrir le vrai, un vrai universellement valable, mais à faire accepter le point de vue de celui qui argumente. Ce point de vue n'est pas nécessairement vrai ; Valéry allait jusqu'à dire que « tous les points de vue sont faux », avec beaucoup de bon sens et de profondeur. Ainsi nous ne sommes pas conviés à rechercher l'objectivité, ce qui nous unit au monde et nous sépare de nous-mêmes, mais à trouver le biais par lequel notre subjectivité pourra

1. Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'Argumentation* (*La Nouvelle Rhétorique*), 2 vol. (Presses Universitaires de France).

s'insérer dans celle d'autrui pour la dominer : non soumission au fait, mais souveraineté du moi. Non Discours de la Méthode vraie, mais Méthode du Discours faux, s'il est vrai que toute souveraineté personnelle est mensonge.

Dès lors, très logiquement, mon attitude à l'égard du livre se dédouble.

Ce que j'admets ? J'admets d'abord qu'on puisse traiter, dans la *première partie*, des cadres de l'argumentation : il s'agit de se renseigner sur l'ennemi, il est important de savoir s'il est nombreux ou unique, s'il accepte le combat (Alice, disent les auteurs, au pays des Merveilles, n'arrive pas à entamer une argumentation avec la chenille : « Je crois que vous devriez me dire, d'abord, qui vous êtes, énonce Alice. — Pourquoi ? » dit la Chenille), s'il est extérieur ou intérieur — ce qui a lieu lorsqu'on délibère avec soi-même, etc. De même, j'accepte que la *deuxième partie* examine le point de départ de l'argumentation. Là encore, nous devons savoir, avant d'engager la lutte, quelles sont les armes dont disposent les deux partis, la stratégie de l'adversaire, ses points faibles, ou « principes ». Le Traité parle des prémisses, des valeurs communes, des lieux communs, qui sont comme la piétaille obscure du stratège ; il enseigne à choisir les données et à les adapter en vue de l'argumentation : « Le rôle de la sélection, disent les auteurs, est si évident que, lorsque quelqu'un mentionne des faits, on doit toujours se demander ce que ceux-ci peuvent servir à confirmer ou à infirmer » ; il donne quelques exemples célèbres de qualifications *choisies*, Oreste meurtrier de sa mère ou vengeur de son père, mule fille de baudet ou fille de coursier aux pieds rapides ; il apprend à clarifier ou à obscurcir les notions, en fonction des besoins tactiques, à les assouplir ou à les durcir. J'accepte tout cela, et qu'on raffine sur la présentation des données, qu'on fasse parader les tropes et les figures, telle cette progression savante : *Va, cours, vole et nous venge.*

Pourquoi me rebifferais-je devant les techniques argumentatives dont il est question dans la *troisième partie* ? Ces techniques sont très utiles. Veut-on savoir comment, au Japon, on pratique l'art de tourner une incompatibilité ? « Il est de règle, au Japon, de ne recevoir ses visiteurs qu'en

habits décents. Si un fermier est surpris dans son travail par un visiteur inattendu, l'arrivant fera semblant de ne pas le voir, jusqu'au moment où il aura changé de vêtements, ce qui pourra se faire dans la chambre même où le visiteur attend » (p. 267, citation de R. Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword*). Mais il existe un autre procédé, qui est le *mensonge.* « La fiction, disent les auteurs, est un procédé consistant dans une feinte, admise par les parties, les convenances, ou le système social, qui permet de se conduire, et spécialement de raisonner, comme si certains faits s'étaient ou ne s'étaient pas produits, contrairement à la réalité. Quand la feinte n'est qu'unilatérale, nous avons affaire au mensonge. » Vous avez bien lu : « *Quand la feinte n'est qu'unilatérale, nous avons affaire au mensonge.* » Et le Traité poursuit, très rationnellement : « Ceux qui évitent de prendre des décisions désagréables sont souvent obligés de mentir aux autres, et de se mentir à eux-mêmes » (toujours p. 267).

Qu'après cela le Traité examine l'art de tourner en ridicule, faisant observer que le ridicule est « l'arme puissante dont dispose l'orateur contre ceux qui risquent d'ébranler son argumentation, en refusant, sans raison, d'adhérer à l'une ou l'autre prémisse de son discours » — cela nous émeut déjà moins. « Un père est toujours un père », énoncent les auteurs, figure que Vico appelait *ploce*, et Baron *syllepse oratoire.* Ils citent ici, à juste raison, Morris, Hayakawa et Jean Paulhan, n'oubliant qu'Émile Meyerson, qui avait consacré, dans son *Cheminement de la Pensée,* un brillant développement à la formule « *Un sou est un sou* »[1], laquelle formule d'ailleurs les auteurs n'ignorent pas (p. 293). Tout cela est judicieux, pénétrant ; et les pages sur l'analogie, tour à tour érudites et neuves, atteignent au chef-d'œuvre. La valeur *documentaire* de l'ouvrage ne fait aucun doute, ne peut être mise en question un seul instant.

Mais ce que je n'accepte pas, c'est précisément le *mensonge.* Je vois bien quand il convient d'être ironique : je ne vois pas la condamnation de l'ironie comme technique de la preuve. Je vois bien comment on peut tourner en ridicule son inter-

1. Il est vrai que, dès 1910, Jean Paulhan en étudie les implications logiques dans le *Spectateur,* curieuse petite revue, disparue depuis.

locuteur : je ne vois pas la proscription de ce *coup bas.* Je vois bien que, dans une argumentation, on peut être amené à mentir : je ne vois pas que l'on nous explique les raisons de ne pas mentir. Les techniques de la preuve admettent-elles donc, entre autres armes, le mensonge ? Alors, *ô Socrate, je boirai la ciguë avec toi.*

***

L'on m'objecte que j'ai tort de voir, dans les textes que j'incrimine, une invite à mentir ; et qu'en réalité, c'est à déceler le mensonge, à nous aider à le dépister et, par là, à le détruire, que visent les auteurs du *Traité.*

Et sans doute est-ce là, fondamentalement, le propos du *Traité de l'Argumentation.* Mais je ne puis oublier que l'élargissement de la raison, à quoi il nous convie, s'accomplit par intégration aux preuves formelles des diverses « techniques » dont précisément il y est question. Ainsi le point de vue *descriptif* se trouve immédiatement dépassé, et remplacé par le *normatif.* C'est ce passage de l'indicatif à l'impératif que je condamne, en tant qu'être raisonnable, et ami de la sagesse ; c'est ce passage qui me paraît exiger les réserves que j'ai mentionnées plus haut, et cherchées en vain dans *La Nouvelle Rhétorique.* Il est vrai que M. Piaget a étudié, dans sa *Psychologie de l'Intelligence*, nombre de formes aberrantes de celle-ci ; mais c'était pour mieux en déterminer l'espèce canonique et normale : l'intelligence d'un enfant de sept ans n'élargit nullement celle de l'adulte, et elle ne la prépare qu'à condition de s'abolir ; M. Piaget a écrit une *Psychologie de l'Inintelligence*, préface à sa Logistique opératoire. C'est peut-être dans l'œuvre de Lévy-Bruhl qu'on pourrait trouver la meilleure approximation du procédé intégrant de M. Perelman. Mais on sait, depuis les posthumes *Carnets*, quel cas il convient de faire des tendances « égalitaires » en cette matière. Jamais on ne m'ôtera de l'esprit que c'est la magie et la sorcellerie qui s'inscrivent dans l'angle de visée de la mentalité primitive, et le savoir dans celui de la raison au sens strict du mot. Et je veux bien qu'on tende la main, par-dessus les dialogues de Platon, aux Présocratiques, avec leurs émou-

vantes et naïves relations à un monde encore neuf. Je ne puis admettre qu'on donne droit de cité, parmi les amis de la vérité, aux Sophistes — sinon par mégarde et, en quelque sorte, sans le vouloir.

Peut-être n'est-il pas meilleur remède aux diverses tentatives de *psychologiser* la logique que la lecture de Husserl. Comme Platon, Husserl connut et aima les mathématiques, et le mathématicien tire trop de satisfactions de la contemplation des nombres pour ne pas ériger ces derniers en réalités plus réelles que le vrai. Comme Platon, Husserl a tort, sans doute. Mais qu'il y ait, au-dessus de la pauvre intelligence quotidienne, une raison droite et lumineuse comme un glaive ; que l'homme qui sait soit toujours supérieur à celui qui croit savoir, et qu'il y ait là comme une différence de nature ; et que le vrai soit plus qu'humain, atteignant dans sa prodigieuse stabilité les forces proprement *minérales* de l'univers — cela, nous ne pouvons pas plus en douter que de notre existence même. Aussi bien faut-il qu'il y ait une droite en philosophie, un parti de l'ordre ; il convient seulement de veiller à ce qu'elle ne s'obstine pas. Comme M. Bachelard, comme la Cour d'Angleterre, je vois d'un bon œil le progressif anoblissement des techniques rationnelles *qui se sont bien battues* — selon le mot de Péguy — contre la matière, le mensonge et l'erreur. Et je serais volontiers phénoménologue — mais à partir de l'expérience *totale* ; et protestant toujours contre la prétention à l'essence, contre le droit de l'essence, incapable de faire le départ entre l'illusoire et le réel.

Sur tous ces points on peut voir maintenant, outre l'excellent ouvrage de Mlle S. Bachelard (*La Logique de Husserl*), les deux traductions de Husserl qui viennent de paraître dans la collection « Épiméthée » : *Logique formelle et Logique transcendantale* et *Recherches logiques*, tome I (Prolégomènes à la Logique pure).

JEAN-PAUL WEBER

LA DAMNATION DE MACBETH

Malgré ses chevauchées fulgurantes et le tumulte de ses batailles, la tragédie de *Macbeth* paraît touffue et irrespirable, et tout entière dédiée à la Nuit. C'est que le chemin parcouru par le héros l'éloigne davantage de la grâce à chaque pas : l'histoire de Macbeth est celle d'une damnation.

On se donnait autrefois beaucoup de mal pour « expliquer » par l'ambition le comportement de Macbeth au moment de la rencontre avec les « sœurs fatales », car il fallait découvrir en lui une prédisposition qu'on avait peine à déceler. Et même plus tard, une fois les hésitations du premier meurtre surmontées, cette rage de détruire, et de se détruire, ne paraît guère justiciable de cette passion, en général plus calculatrice et plus avisée. Macbeth, à tout prendre, ne montre même pas les signes de l'ambitieux type, tel que le concevaient la psychologie et la doctrine politique des élizabéthains, à savoir le machiavélisme. Quant à Lady Macbeth, cette femme de feu et de fer, qui ploiera bientôt sous le remords, elle n'offre guère l'occasion, en dehors de la nuit fatale, de donner prise à l'analyse psychologique telle que les commentateurs traditionalistes la conçoivent. Présenter ainsi ce couple tragique, c'est le condamner à la médiocrité, ou alors s'étonner qu'il puisse avoir quelque « imagination poétique », dont on n'a pas coutume de faire un attribut inséparable de l'ambition. Bref, c'est appauvrir une pièce des plus riches en résonances poétiques, et qui atteste la profondeur de l'expérience morale inséparable des grandes tragédies.

En termes d'action dramatique, le sujet de *Macbeth*, c'est un régicide, et les conséquences qui en découlent, à la fois dans l'État et pour le criminel. Il est bien évident que le crime n'est pas un acte gratuit, mais que Macbeth veut se

saisir de la couronne, qui revêt pour sa femme des attributs encore plus glorieux et séduisants que pour lui. Une fois le trône conquis, il faut le garder, et pour cela abattre ses ennemis et lutter comme l'ours attaché au poteau, mais en vain, puisque le criminel, dès le départ, est posé en vaincu. *Macbeth*, c'est l'histoire d'un crime et de son châtiment fixé d'avance par le destin.

Mais cette action dramatique, en soi simple et banale, ne saurait être dépouillée du contexte poétique dans lequel elle baigne, qui la nourrit, lui donne un sens et une réalité esthétique dans le monde spirituel où se situe l'expérience morale du créateur. Si, dans les drames historiques, Shakespeare a longuement examiné l'ébranlement politique provoqué par un acte inexpiable, pour en arriver à la nostalgie comblée d'une restauration de l'ordre, dans une tragédie comme *Macbeth*, c'est de la disjonction d'une conscience morale qu'il s'agit, provoquée par la tentation de l'acte abominable d'abord, rendue plus affreuse par sa commission, jusqu'à ce que l'horreur de son caractère surnaturel entraîne la destruction finale, au comble de l'angoisse et du découragement.

C'est que le crime par quoi Macbeth veut s'approprier le bien si convoité de la couronne porte en soi le caractère affreux d'un acte contre nature, et d'une profanation. Il s'entoure aussitôt, avant qu'il soit commis, et même imaginé, d'une atmosphère maléfique où les valeurs sont confondues. Deux thèmes importants se dégagent d'abord, que nous retrouverons tout au long de la tragédie, thèmes qui vont de pair, s'entrelacent et se complètent comme la métaphysique et la poésie. Tous deux, d'ailleurs, ont le caractère profondément suggestif des mystères que l'homme n'aura jamais fini d'élucider, et c'est la nuit et l'ambivalence ou la fugacité des apparences.

Les « sœurs fatales »[1] ont la fonction dramatique de la

1. En anglais, ce sont les *weird sisters*, expression qui les rattache au destin, mais leur laisse aussi le caractère d'étrangeté (équivoque) des sorcières terrestres. Elles ont, dans *Macbeth*, une appartenance surnaturelle indéniable, avec quelques attributs des sorcières terrestres, telles qu'on en brûlait encore au temps de Shakespeare (et même plus tard).

prophétie qui va créer chez Macbeth l'obsession de la prise du pouvoir. On peut dire que sans elles (hypothèse en soi absurde !) il n'y aurait pas eu de crime. Mais leur fonction poétique est de poser dès la première scène les conditions surnaturelles qui vont accompagner toute l'action. La confusion des valeurs, d'abord, *Fair is foul and foul is fair*, qui va rendre indiscernables au regard égaré par la passion le bien et le mal, le sacré et le profane, l'apparence et le réel, le mensonge et la vérité, ce qui est dans la nature et ce qui est contre nature, bref, tout ce qui s'oppose dans une vision cohérente du monde, mais se confond dans le désordre de l'esprit qui a nom crime ou déraison, et qui consacre le triomphe du mal. Cette confusion va s'étendre du monde surnaturel au monde moral et politique et au monde personnel, et s'accompagnera d'un dérèglement symbolique des phénomènes de la nature. Toute la pièce peut aisément, et avec la plus grande cohérence, s'interpréter en fonction de ce thème du désordre et de la confusion des valeurs. La nuit du crime est toute secouée d'étranges présages rapportés par Lennox (II, III, 60), et dans la scène suivante, les personnages choriques que sont Ross et le Vieillard rapportent des impressions analogues d'un renversement de l'ordre naturel : les chevaux du roi, ces nobles et magnifiques coursiers, « les perles de leur race », ont voulu s'entre-dévorer (II, IV, 14-20). C'est que le crime de Macbeth est chose si monstrueuse qu'il est à la fois le symbole et la cause d'un chaos universel.

Le thème de la nuit, également posé par les sorcières, imprègne profondément toute la tragédie. *Macbeth* est un nocturne du crime et du désespoir, comme, sans doute, aucune littérature dramatique n'en connaît, parce que c'est le nocturne de l'homme aux prises avec ses désirs de meurtre, son angoisse, ses hallucinations et ses remords, et la conscience de sa déchéance, dans la gluante épaisseur d'une brume indistincte qui dissout les contours des objets et ôte à la réalité sa substance. C'est sous le manteau protecteur des ténèbres, motif inlassablement repris jusqu'à devenir, lui aussi, obsessionnel, que les forces du mal sont invoquées, puis se déchaînent, sous leurs formes les plus hideuses, et le seul refuge qui puisse offrir protection contre elles — le

sommeil réparateur et bénéfique — est refusé à Macbeth, car il a commis le crime inexpiable de le poignarder.

Ainsi ces deux thèmes tout-puissants, dont l'un contient l'autre comme du chaos sortent les monstres, sont la force vive et enveloppante de la tragédie. Le point crucial, qui est en quelque sorte leur point d'application et de diffusion, qui les provoque et qui les justifie, c'est le meurtre du roi Duncan. Voilà un crime que Shakespeare a voulu charger de toute l'horreur que le mal peut inspirer, non seulement quelque chose d'aussi nauséeux que l'assassinat de Becket dans *Meurtre dans la Cathédrale*, mais d'aussi froidement inhumain qu'une offense à l'ordre sacré de la création. La personne du roi, en qui la plupart des commentateurs ne voient que la pâle et innocente victime d'un général ambitieux, est en vérité le symbole non seulement de l'ordre et de l'autorité, mais de la justice et de la bienfaisance, et donc la source de vie, la fontaine de grâce, le réservoir généreux qui dispense autour de soi la bonté. Ce sont des images de végétation fertile et de moisson qu'on associe à sa personne, et Macbeth se sent lié à lui par ce profond devoir de reconnaissance, qui est le rapport naturel du sujet comblé par le roi, et de l'ange chéri de Dieu.

The service and the loyalty I owe
In doing it, pays itself

répond Macbeth au roi après son élévation au thanat de Cawdor. On croirait entendre parler le Satan de Milton, car la gratitude est dans l'ordre divin comme dans l'ordre naturel. La révolte de Satan est crime d'ingratitude autant que d'orgueil. Le crime de Macbeth n'est pas seulement de tuer Duncan pour devenir roi, c'est d'aggraver l'horreur de l'acte en frappant tant de choses sacrées assemblées en sa personne : un roi généreux, un vieillard confié au sommeil, un invité que l'on doit protéger, et cette grâce royale enfin, source de tous les bienfaits, qui vous inonde le cœur de gratitude.

Aussi, dès que l'idée du meurtre, implicite dans la prophétie des sœurs fatales, affleure à la conscience de Macbeth, on le voit succomber à cette stupeur qui fige l'esprit devant

la chose insolite, surnaturelle, chargée d'horreur en puissance et de danger permanent, en un mot monstrueuse comme l'absurde, qui deviendra inséparable des instants de tension dramatique auxquels l'imminence d'une action désespérée accule le héros.

Le premier monologue intérieur de Macbeth offre un remarquable exemple de cet état, où, en fonction du choix implicite que lui rend inévitable l'ambiguïté d'une prophétie, les choses déjà prennent cet air brouillé, ce sens équivoque des cartes truquées abattues dans le jeu de l'apparence et du réel, dont toutes les levées seront pour l'irréel, grâce à la complicité secrète du désir et du destin :

> *My thought, whose murder yet is but fantastical,*
> *Shakes so my single state of man that function*
> *Is smothered in surmise, and nothing is*
> *But what is not*[1] (I, III, 139-42).

Déjà Macbeth atteint à cette étrange lucidité négative, qui est son apanage exclusif entre tous les héros shakespeariens, dont la fonction semble être moins de présenter blanc ce qui est noir, que de fomenter ces crises hallucinatoires où s'engloutit la conscience morale et le sens de l'ordre naturel. Sa destinée le harcèle comme une énigme irritante dont il faut briser l'insolence cryptique par une victoire sur soi, acquise au prix d'une reddition aux forces mauvaises de ce qu'on tenait pour le plus cher. D'où l'alliance avec la nuit (*Stars, bide your fires...* I, IV, 50) et, plus loin, aux premières heures de la nuit terrifiante, cette pénétrante analyse de la situation, des motifs d'agir et de ne pas agir, qui a la subtilité et la complexité de la maturité shakespearienne, où se posent dans le contexte trompeur du succès

1. « Ma pensée, où le meurtre n'est encore qu'une fiction,
Ébranle à tel point l'harmonie de mon corps, que toute faculté
S'étouffe en conjectures, et que rien n'est
Sauf ce qui n'est pas. »

Ce texte dense est chargé de sens. La syntaxe, d'abord, avec l'insolite possessif *whose*, qui fait de l'idée du meurtre quelque chose qui déjà lui appartient. *Single state of man* a été très diversement commenté et traduit. La pensée du meurtre disloque le corps humain et rend ses facultés incapables de distinguer l'apparence et l'imaginaire du réel. C'est déjà vivre dans un univers différent que concevoir la possibilité d'être un meurtrier. Le meurtrier est un « étranger ».

les données d'un problème qui relève des rapports de l'homme avec sa conscience. Dans ce monologue capital, nous avons plus que les traits « psychologiques » d'une âme de criminel qui va à regret vers la fatalité de son destin, nous avons la parfaite expression d'un moment de la conscience universelle qui lutte (en vain) pour se défendre contre l'horreur de sa désintégration. La tendresse infinie avec laquelle le criminel peint sa victime, l'évocation allégorique de la pitié qui répond au massacre des vertus symboliques du roi, confèrent comme une vitalité « métaphysique » (fusion de l'intelligence et de l'émotion) à l'expression d'une terreur de l'abîme qui va bientôt vous engloutir. Un pas de plus, et c'est la soumission au délire verbal le plus authentique et à l'hallucination qui gorgent l'esprit d'une mauvaise ivresse lyrique où il cesse de s'appartenir.

Après le crime, Macbeth parcourt pour un temps le chemin inverse : au criminel hypnotique succède, une fois l'acte de sang perpétré, le vaillant souverain capable d'assumer tout seul les responsabilités de la cascade de meurtres où le premier l'a précipité. L'épouvante du surnaturel lui donne le courage surhumain que la terreur de s'y livrer lui refusait au début. On le verra, dans sa terrible solitude, lancer son vain défi au danger, à la cruauté, à la mort, et sa malédiction à la vie. Mais, pour lui, point de retour, point de rachat. Il lui reste à vivre une lente agonie dans l'épuisante attente du destin, forgé d'horreurs (*I have supp'd full with horrors*, V, v, 13) au point d'en oublier la peur (*I have almost forgot the taste of fear*, V, v, 9), pour descendre, enfin, avant le sursaut de la bête aux abois, au point le plus bas du reflux de la confiance et de la foi que jamais héros shakespearien ait atteint. Il y a plus, dans ce monologue célèbre, dont tant d'utilisateurs ont depuis, hélas ! fait un cliché, que dans la colère d'un Timon déçu et maudissant la race humaine, il y a le dégoût, la fatigue immense de la vie qui appelle les sueurs froides et marque la dissolution totale d'une conscience. Macbeth est vaincu par le mal dont il a fait son conseiller et son compagnon.

HENRI FLUCHÈRE

EISENSTEIN

Enfin, l'esprit a soufflé sur Paris.

D'aussi haut que Beethoven la musique, ou Michel-Ange la statuaire, Eisenstein domine le cinéma. Je laisse à d'autres le soin de déterminer quel fut son apport spécifique dans l'art qu'il fit sien, tout en mettant ses exégètes en garde contre la morgue sectaire des spécialistes : Eisenstein tenait le cinéma pour un moyen, entre cent autres, d'expression ; il n'eut de cesse, toute sa vie, qu'il n'y eût intégré les autres arts ; la spéculation pure le tentait davantage, une rêverie sans fin sur l'univers, qu'il voulait consigner dans des livres qu'il n'eut pas le temps d'écrire.

Je voudrais, aujourd'hui, attirer l'attention sur les rapports entre la création d'Eisenstein et les bases psychologiques de cette création. Longtemps il put paraître que le poète de *Potemkine* et d'*Alexandre Nevsky* n'était pas un homme introverti, assailli de problèmes insolubles, mais le chantre de la Révolution et de la puissance russe, l'interprète idéal du nouvel empire soviétique, où tout est — où tout doit être — clarté, objectivité, foi constructive dans l'avenir du socialisme. Les fragments de *Que Viva Mexico* projetés naguère, et la présentation actuelle de la deuxième partie d'*Ivan le Terrible* — ces œuvres furent interdites en U. R. S. S., et l'on sait qu'Eisenstein ne vit jamais son film sur le Mexique, non plus que Beethoven sourd n'entendit sa dernière symphonie — infirment, sans aucun doute, cette opinion. Grâce au livre de Marie Seton [1] — qui tira, des débris de *Que Viva Mexico*, l'imparfait et sublime *Time in the Sun* — on peut avoir, maintenant, une idée plus précise

1. Marie Seton : *Eisenstein*, Éditions du Seuil.

des secrets conflits qui tourmentèrent Eisenstein. Marie Seton a écrit son livre d'après les confidences de l'artiste, d'après ses propres souvenirs, avec une subtile et discrète intelligence de femme. Elle n'a pas tout dit — elle ne pouvait pas tout dire, — mais ce qu'elle laisse entendre suffit à étayer une réflexion sur les films d'Eisenstein.

Cet ouvrage nous fournit deux données importantes. Serge Mikhaïlovitch fut un enfant malheureux, déchiré. Ah ! qu'on aimerait en savoir plus sur ce père qui émigra en Allemagne lors de la Révolution, et sur cette mère autant haïe qu'aimée, redoutable et redoutée, que son fils ne cessa de fuir, et qui faussa en lui, par ses velléités tyranniques autant que par sa faiblesse, le sens des rapports humains, le sens de la tendresse, le sens de la vie ! Le premier être auquel le petit garçon s'identifia fut un clown. Privé dès son plus jeune âge de l'équilibre affectif, Eisenstein eut de l'univers une vue parodique et humoristique. Il n'en eut jamais d'autre. Il voulait être, dit Marie Seton, « le clown olympien dont l'humour pervers détruirait toutes les petitesses chères aux petits esprits ».

En même temps que se creusait en lui le fossé qui le séparait du monde, il développait un appétit prodigieux de connaissance. Sur ce point, Marie Seton est plus explicite. Innombrables furent les sources où puisa Eisenstein. Il s'informait de tout, de littérature et d'art, d'ethnologie et de mœurs, d'histoire et de religion ; s'entretenait avec Joyce — dont il rêvait de porter l'*Ulysse* au cinéma — Pirandello, Einstein ; visitait Lisieux et Lourdes, et les temples aztèques du Mexique ; étudiait Freud et le Greco, le théâtre japonais et la mythologie grecque ; et comme Léonard de Vinci — qui fut, sa vie durant, son modèle préféré — il pensait l'univers en traits de lumière et de feu.

A mon avis, ce n'est point un hasard si, dans la même personne, l'acuité des conflits individuels est allée de pair avec le gigantisme culturel et créateur. Eisenstein avait été fasciné par le livre de Freud sur Léonard, et par la théorie freudienne relative à la transformation de l'énergie sexuelle en énergie intellectuelle. « Sans Léonard, Marx, Lénine, Freud et le cinéma, j'aurais très probablement été un autre

Oscar Wilde », déclara-t-il à un de ses biographes. Et, confirmant cette vue, il ajouta, pour un journaliste : « J'ai insisté pour que mon biographe n'omette pas un chapitre sur Freud dont l'influence sur moi a été énorme. Sans Freud, pas de sublimation ; sans sublimation, un simple esthète à la Oscar Wilde. Freud a découvert les lois de la conduite individuelle comme Marx a découvert celles du développement social. J'ai consciemment fait usage de ma connaissance de Freud et de Marx dans les pièces et les films que j'ai dirigés. »

Saisit-on l'intérêt de ces déclarations ? Eisenstein était *conscient*, et de son drame personnel, et des moyens mis en œuvre pour le conjurer. Pour la première fois, un descendant de Shakespeare, de Michel-Ange et de Beethoven était en mesure de dominer son destin, de le maîtriser par l'intelligence.

Ce n'est pas tout. Eisenstein était marxiste. Eut-il la main forcée par les événements de son pays ? Il avait dix-neuf ans en 1917. Peut-être ne dut-il qu'à la pression extérieure exercée par les nouveaux dirigeants de ne devenir point cet esthète dont il parle; peut-être fut-il contraint à la sublimation. Ce fut sa chance, de s'épanouir sous un régime qui ne tolérait pas les effusions du *moi*. D'emblée, il fit le saut. Il devint le créateur d'un monde réaliste, objectif : *Potemkine*, *La Ligne générale*, *Octobre*, *Alexandre Nevsky*. Le cas d'Eisenstein est unique et devrait donner à réfléchir aux esthéticiens communistes : nous tenons la preuve, enfin (puisqu'elle nous manque pour Dante, Shakespeare, Balzac, Tolstoï), qu'il n'y a pas de grande création artistique qui ne repose sur une constitution psychique mutilée. Bien mieux : plus cette création est « réaliste », « objective », plus son auteur est misérable. Seule une impuissance fondamentale à l'égard du réel donne une prise efficace sur le réel. Ce paradoxe du grand art, quel raisonnement politique en viendra à bout ? Les conseils prodigués par les pontifes communistes aux écrivains : « Tournez-vous vers le dehors... Oubliez-vous vous-mêmes... Peignez-nous ceci... cela... » font rire. C'est dans les abîmes de l'introversion, et seulement là, que prend naissance une création authentique.

L'exemple d'Eisenstein confirme aussi la thèse de Stekel,

selon laquelle un artiste en avance sur son époque est un homme qui lutte contre des difficultés intérieures que le reste de l'humanité — celle qui ne crée point — a depuis longtemps surmontées. La notion d'artiste progressiste est toujours entachée d'équivoque — sinon de ridicule. Eisenstein fut moderne en raison même de ses tendances archaïques : la Russie nouvelle, il l'exprima à travers le Moyen Age mexicain.

Le génie d'Eisenstein a consisté, me semble-t-il, à intégrer la dialectique freudienne dans la dialectique marxiste. Il a rejeté — les circonstances, sans doute, l'y ont aidé — la voie de l'expression individuelle, de la confession : et tant mieux. Mais il a rejeté aussi le simplisme d'une adhésion formelle à des dogmes extérieurs. Ses rapports avec la Révolution révèlent tout entière la complexité de son esprit. Politiquement, il ne s'y rallia que d'assez loin; mais, spirituellement, elle fut tout pour lui. Il l'admira comme une expression des forces dont il se voyait, lui-même, si cruellement dépourvu. Elle était l'affirmation de l'immense capacité des hommes à détruire et à reconstruire après la destruction, le triomphe de l'instinct de vie sur l'instinct de mort : elle reproduisait, victorieusement, à l'échelle d'un peuple, le cycle à l'intérieur duquel Eisenstein se débattait, solitaire, lui, et toujours proche de succomber. L'intérêt passionné qu'il ne cessa de manifester pour les expériences religieuses et mystiques — il projetait d'écrire un livre sur les relations de l'homme avec ses dieux — montre également sa croyance obsessive dans un retour éternel, dont lui-même se sentait la victime, à la fois glorieuse et déchue. (Voyez, dans un domaine restreint, ses rapports avec les autorités soviétiques : tantôt il était porté aux nues, tantôt acerbement dénigré ; tantôt il se justifiait, tantôt il s'accusait.)

Venons-en au cinéma. Il est remarquable que ce créateur de types inoubliables n'ait pas laissé, dans son œuvre, une seule figure humaine, proche, vivante, que les spectateurs sentent en rapport direct avec eux. L'inaptitude à percevoir une relation immédiate avec son prochain fut sans doute le plus grand tourment d'Eisenstein. Elle éclate, à travers mille détours, en chacun de ses films. Je la reconnais, cette

inaptitude, dans sa prédilection — et son génie — à manier les foules. Je la retrouve dans l'exaltation lyrique de la machine d'abord (*Potemkine, La Ligne générale*), plus tard de l'architecture et de la sculpture (*Que Viva Mexico, Ivan le Terrible*). Je la décèle encore dans les principaux procédés techniques : primauté du montage (lequel substitue, à la scène filmée sur le vif, mais qui ne pouvait satisfaire Eisenstein, une reconstruction intellectuelle des personnages) ; grossissement démesuré du détail ; emploi d'un formalisme et d'un symbolisme parfois écrasants. Eisenstein, semble-t-il, ne pouvait appréhender un être humain, qu'il ne l'eût arraché à son humanité normale, soit par la férocité de l'humour, soit, le plus souvent, par une transposition fantastique en dehors du réel. D'où les merveilleuses réussites de *Potemkine* et de *Que Viva Mexico* : la vie y est exhaussée à la puissance d'un mythe, chacun des gestes, chacune des expressions de chacun des visages, y devient un fragment d'une cérémonie rituelle soustraite à la contingence et au temps. Ce n'est pas un homme et une femme qui s'aiment dans la scène du hamac de *Que Viva Mexico* — la seule scène d'amour qu'il ait jamais filmée — c'est un mystère qui unit deux partenaires éternels au delà de la chair et de la mort. Dans sa dernière œuvre, *Ivan le Terrible*, l'impossibilité de saisir la vie autrement qu'à travers des symboles, jointe à la nostalgie de ces rapports impossibles, s'exprime par les grandes séquences oniriques, filmées en couleur — une couleur stylisée, déformante — les séquences de l'ivresse et de la danse, où l'explosion des forces vivantes est étrangement contenue dans les limites d'une fantasmagorie lointaine et fabuleuse.

En tournant *Ivan le Terrible*, Eisenstein avait conscience, nous dit Marie Seton, de livrer son testament. Je le crois volontiers. Je crois qu'il s'est représenté lui-même, sous le couvert du tsar. Ce film, qui oscille sans cesse de la mascarade à la liturgie, reflète admirablement les contradictions d'Eisenstein, sa double quête, sa double impossibilité d'entrer en communication avec le monde : en même temps, avec la mascarade et avec la liturgie — qui sont, depuis toujours, les deux sources du drame — il a fait le spectacle le plus étonnant de notre siècle.

Ivan, c'est la grandeur et la misère de la royauté absolue, comme Eisenstein, c'est la grandeur et la misère de la majesté selon l'esprit. Dans le caractère du tsar, l'artiste pouvait découvrir maint point de comparaison avec lui-même : férocité, humour, faste, satanisme et mysticisme. Au centre de tout, la solitude froide du génie. Eisenstein, qu'on laissa libre d'écrire le scénario — alors que, pour *Alexandre Nevsky*, à cause de ses « déviations » antérieures, on l'avait flanqué d'un collaborateur chargé de veiller à l'orthodoxie du film — utilisa les éléments de la biographie du tsar, mais il les utilisa dans un sens très particulier, en les déformant, et rien n'est plus révélateur de ses intentions secrètes que le système — plus ou moins conscient — de ces déformations.

Je recours une dernière fois au témoignage de Marie Seton. Elle nous parle de l'attirance que, jeune, il éprouvait pour son ami Gricha Alexandrov ; non point attirance physique, dit-elle ; plutôt envie et admiration pour la chaleur qui émanait de ce jeune homme, pour la capacité qu'il avait de se faire des relations, d'aimer et d'être aimé. Soit. Plus tard, Eisenstein se livra à une étude scientifique des phénomènes de l'homosexualité, à l'Institut de Sexologie de Berlin. Comme toujours, il se débarrassait de ce qui le touchait de trop près, en le transformant en objet de culture et d'érudition. Il est presque certain que la carence affective et sexuelle dont souffrit Eisenstein — sa biographe est assez précise sur ce point — et dont l'origine est à rechercher dans ses rapports manqués avec ses parents, se cristallisa dans une suite de doutes et d'interrogations au sujet de l'homosexualité, de ses liens avec l'inspiration créatrice, des possibilités de sublimation qu'elle offrait à l'artiste. Et le drame d'Eisenstein (si je puis employer ce mot, pompeux et insuffisant pour un tel homme), ce ne fut pas l'homosexualité, mais le refus de l'homosexualité (on pense encore à Beethoven si l'on en croit la remarquable étude de R. et E. Sterba), refus énergique, farouche, appuyé sur la méditation de Léonard — « la passion intellectuelle exclut la sensualité » — et de Freud. Mais il ne pouvait la refuser, au point qu'elle ne lui inspirât sa dernière œuvre, son chef-d'œuvre.

La conjuration du fantasme homosexuel s'exerce sur trois

plans distincts, dans *Ivan le Terrible*. La séquence de la Cour de Pologne et du roi entouré de ses mignons trahit le dessein — bien timide — de tourner en ridicule certaines mœurs. Mais cette conjuration par la moquerie était trop aisée pour être convaincante.

L'effort principal d'Eisenstein consista à transposer, sur un plan symbolique et mythique, le démon qui l'habitait. S'il n'inventa point les personnages d'Euphrosinia, la tante du tsar, et de Vladimir (son fils, qu'elle veut pousser sur le trône à la place d'Ivan), il les recréa entièrement, imagina de toutes pièces leurs caractères et leur fit jouer un rôle qu'aucun récit historique ne leur reconnaît. Il donna à Vladimir les traits somatiques d'un homosexuel — en s'inspirant, m'a-t-il semblé, de certains dessins de Léonard — et les traits psychologiques d'un demi-crétin. Quant à Euphrosinia, il en fit le type de la mère abusive — d'où, parfois, ces plans d'une intolérable lourdeur, qui révèlent trop les hantises de l'artiste. Que signifient ces déformations de la vérité historique ? Dans Euphrosinia, Serge Mikhaïlovitch a représenté sa propre mère, en la surchargeant, bien entendu, des voiles du cauchemar et de la peur. Dans Vladimir, il s'est représenté lui-même, ou plutôt il a représenté son double, la partie de lui-même qu'il haïssait et vomissait. L'imbécillité de Vladimir figure le désarroi de l'enfant privé de centre affectif — toute la faiblesse qui assaillait Eisenstein et par laquelle il ne tolérait pas de se laisser submerger.

L'invention la plus significative du film concerne la mort d'Anastasia, la pure et douce épouse d'Ivan. Elle mourut de mort mystérieuse, il est vrai. Mais, d'après les biographies d'Ivan que j'ai consultées, il n'apparaît point que ce trépas ait été en relation avec les intrigues que pouvait mener Euphrosinia. Dans le film, Eisenstein fait tendre, par cette princesse, une coupe empoisonnée à la tsarine. Qu'a-t-il voulu dire, sinon que sa mère, à lui, avait empoisonné à jamais dans son cœur l'image de la femme, et qu'elle l'avait condamné, comme Ivan, à vivre seul, sans tendresse, sans chaleur, privé d'affection humaine ? La séquence de la coupe empoisonnée est la plus lente, la plus pénible du film : rien d'étonnant si Eisenstein a exprimé là — peut-être à son

insu — l'événement le plus douloureux de sa vie : l'interdit éprouvé devant une femme, devant toutes les femmes, à cause d'un abus de l'influence maternelle.

La grande scène de l'exorcisme se déroule à la fin de la deuxième partie, dans la cathédrale : Vladimir, qu'Ivan a revêtu des habits impériaux, par dérision, mais aussi pour que ce double de lui-même fût plus complètement lui-même, au moment où il allait être immolé, s'avance, un cierge à la main, sous l'ombre solennelle des voûtes, en tête du cortège impérial ; et l'assassin qu'Euphrosinia avait armé pour le meurtre d'Ivan tue, par méprise, non pas Ivan — qui avait deviné à temps le piège — mais Vladimir. Cette péripétie est entièrement de l'invention d'Eisenstein. Il ne s'est pas contenté de cette mise à mort symbolique : il l'a parée de tout le faste possible, il a voulu pour elle le décor d'une architecture magnifique, la majesté des anges peints ou sculptés sur les murailles, et l'accompagnement splendide de la musique de Prokofiev. L'apport de la culture mondiale et la synthèse de tous les arts étaient nécessaires pour faire de ce meurtre une abjuration publique, irrévocable, une ablation sacrificielle du double abhorré. Après quoi, Ivan pouvait se redresser et déclarer (dernière séquence du film) que rien ne s'opposait plus à l'exécution de sa souveraine volonté. De même, Eisenstein, convaincu, nous dit Marie Seton, que « l'homosexualité conduit à une impasse, à la mort de l'inspiration créatrice », pouvait, délivré de ce fantasme, se croire libre d'exercer l'empire de son génie.

Mais l'obsession, dans ce film extraordinaire, renaît sous une troisième forme. On sait qu'Ivan le Terrible s'entoura, pour mater l'aristocratie des boyards, d'une garde du corps personnelle, l'Opritchnina, recrutée parmi le peuple ou la bourgeoisie. Eisenstein n'a pas manqué de réserver un rôle important à cette confrérie singulière. Les opritchniks, que le cinéaste a choisis, visiblement, pour leur jeunesse, leur beauté, leur prestance physique, représentent, dans le film, les forces saines et vivantes. Le plus éclatant d'entre eux, Fiodor Basmanov, dont Eisenstein a fait le favori du tsar, est peint comme un être de chair et de sang, au moins jusqu'à la séquence en couleurs. Il échappe à l'irréalisme qui imprégne

l'œuvre. Il est justement ce qu'Ivan-Eisenstein ne peut pas être, le jaillissement, l'épanouissement même de la nature. Ce n'est qu'au cours du film, semble-t-il, que l'auteur s'aperçut que ce jeune homme était la troisième incarnation de son démon. Peut-être feignit-il de l'ignorer assez longtemps, pour se permettre de créer — ce fut la première et la dernière fois dans sa carrière d'artiste — l'image de la beauté masculine, du type florentin le plus éblouissant. L'émotion est étrange, que le spectateur éprouve devant la jeunesse, la beauté de Basmanov : l'artiste l'a regardée, l'a peinte, l'a aimée d'une manière innocente, mais cette innocence, on devine qu'elle est à tout moment menacée par l'accusation qu'il portera contre lui-même, dès qu'il se sera rendu compte de quel amour il s'agit. Déjà, instinctivement, on voit Ivan-Eisenstein se défendre de l'influence des opritchniks : sachez donc rester à votre place, leur dit le tsar. Et, à Fiodor qui lui propose de supprimer Euphrosinia : ce n'est pas à un Basmanov de porter la main sur la tante du tsar. La voix est autoritaire, car Ivan doit se montrer dur pour ne pas se montrer trop tendre. Il élabore un système inconscient de défense. On peut penser qu'Eisenstein a trouvé une signification symbolique dans l'origine sociale de l'Opritchnina : Ivan rappelle au jeune homme sa vassalité pour le maintenir à distance de lui. Il a choisi ses favoris parmi des plébéiens, afin que cette incompatibilité de classes assurât l'impossibilité de son amour.

Le sommet de l'œuvre est la séquence en couleurs, où Fiodor Basmanov, entouré de ses camarades effrénés, tourbillonne dans une danse dionysiaque, qui met en valeur, non moins que son extraordinaire beauté, le caractère fantastique de cette beauté, et, par conséquent, le caractère irréalisable de l'amour qu'elle peut inspirer au tsar. Ivan peut bien contempler cette danse, elle appartient à un monde qui n'existe pas réellement, le monde de l'illusion et du délire. Le génie d'Eisenstein a consisté, ici, à donner une représentation de son rêve le plus cher, *en tant que rêve.* L'interdit était levé, dans la mesure où l'objet de cet interdit était perçu comme quelque chose de perdu à jamais, d'inaccessible. Le saut dans la couleur (après trois heures de projec-

tion en noir et blanc) exprime admirablement à la fois la libération de tous les obstacles et la projection de ce qui était derrière l'obstacle dans l'univers factice de la création onirique ; à la fois l'exaltation et la répudiation de la chair. Ainsi, peu de temps avant de mourir, Eisenstein confiait à une mascarade, et son désir de bonheur, et la répression, intraitable, de ce désir.

Je ne vois pas, dans toute l'histoire de l'art, un exemple de sublimation volontaire aussi éclatant. On peut juger pareil héroïsme de deux façons bien différentes. Les artistes qui entreront dans les vues d'Eisenstein auront le plus grand avantage à méditer sur le cas d'*Ivan*, de quelque bord qu'ils soient : les tenants d'un art réaliste (socialiste ou autre), parce qu'ils doivent comprendre que l'objectivité en art ne se conquiert pas en partant du monde extérieur, mais seulement au prix d'une victoire sur les angoisses les plus secrètes ; les autres, les partisans de la « sincérité » ou de la « pureté », parce qu'ils apprendront qu'un artiste a mieux à faire que de livrer ses expériences, ses doutes, ses souffrances intimes. Mais il est permis aussi de croire que tout n'est pas vrai dans la théorie de la sublimation, ni tout profitable à la création. Qui sait si le malheur extrême auquel Eisenstein se condamna n'entrava point, finalement, l'essor de son génie, en détachant sa volonté peu à peu de tout ce qui avait du prix à ses yeux autrefois, et de son art, de sa pensée eux-mêmes ? Cette masse de livres et de films ébauchés, inachevés, abandonnés ! La solitude, à mesure qu'elle devient plus parfaite, éloigne du solitaire jusqu'au désir de créer. L'œuvre d'Eisenstein est, relativement à ses capacités, peu abondant. De même qu'en Léonard, le silence a rejoint en lui la solitude, comme s'il ne souhaitait rien d'autre, après tant d'épreuves stériles, que de se retirer du monde sans y laisser de trace.

DOMINIQUE FERNANDEZ

PROBLÈMES DE LA MUSIQUE MODERNE

S'il est une œuvre qui a profondément marqué l'esthétique musicale de notre temps, qui a comme recréé dans la conscience publique — aussi bien que chez nombre de musiciens — l'intelligence de l'art musical, c'est l'*Introduction à J.-S. Bach* de Boris de Schlœzer.

Paru au lendemain de la guerre, ce livre demeure un des plus importants, sinon le seul *nécessaire*, en matière de musique. Le langage musical y est étudié « de l'intérieur », son champ spécifique et ses structures appréhendés en eux-mêmes, et non à travers les catégories statiques et purement descriptives de la théorie musicale ou de l'histoire.

Le phénomène musical étant considéré comme une totalité d'interférences indissociables, apparaissaient les bases de son analyse « opérationnelle », les instruments d'une nouvelle connaissance de l'acte créateur. S'attaquer de telle sorte à la *structure organique*, avec de nouveaux moyens d'investigation, c'était créer — ou tout au moins adapter — un vocabulaire. Dans l'attente d'une refonte complète, aussi nécessaire qu'hypothétique, du vocabulaire musical traditionnel incroyablement périmé, il n'est encore aujourd'hui, pour rendre compte avec quelque précision des problèmes de la musique, que le vocabulaire de l'*Introduction à J.-S. Bach* : ce n'est pas l'apport le moins précieux de cet ouvrage capital.

En tant qu'esthéticien et critique (il est superflu d'évoquer dans cette revue, qui fut sa tribune pendant plus de vingt ans, son activité publique et la clairvoyance de ses jugements), Boris de Schlœzer se trouve, plus que tout autre esthéticien, proche de la musique de notre temps et, plus que tout autre

critique, autorisé à en parler. Nul n'a su mieux que lui la faire comprendre, la défendre dès la première heure et appuyer de son autorité l'œuvre d'une nouvelle génération. Aujourd'hui il dédie implicitement à cette génération son ouvrage récent, écrit en collaboration avec Marina Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*[1]. Le regard des auteurs sur la musique d'aujourd'hui — considérée en état de crise — est sévère ; cependant ils n'ont pas entendu l'attaquer, mais ouvrir une discussion constructive à laquelle le musicien se trouve appelé. C'est donc en tant que musicien que je m'y engage. Le collaborateur musical de cette revue n'aurait su assumer son rôle de critique à l'égard d'un prédécesseur qui est un maître. Le compositeur, en revanche, réagit.

***

Dans la première partie des *Problèmes de la musique moderne*, on retrouve certaines des idées essentielles de l'*Introduction à J.-S. Bach*, sous une forme encore plus concise, avec certains développements nouveaux qui prennent au seuil d'une étude sur la musique moderne un sens et une nécessité renouvelés. Le travail de démystification — destructeur de faux problèmes encore profondément ancrés dans la conscience du public et de maint musicien, — la critique rigoureuse des termes de l'esthétique traditionnelle repris un à un, y sont aussi importants que l'éclairage nouveau dans lequel Boris de Schlœzer fait apparaître la forme musicale saisie *in statu nascendi*, dans la multiplicité et la totalité de ses rapports structurels.

Ainsi, il est apparu nécessaire aux auteurs de dénoncer une fois de plus la conception dualiste de l'œuvre « forme et contenu », infiniment dépassée aujourd'hui, et de réaffirmer le sens proprement... schlœzerien de la notion de forme musicale. Ainsi l' « expression » musicale est rétablie dans sa vraie signification, située à sa vraie place, non pas dans la genèse de l'œuvre, mais dans la vie autonome de celle-ci, dans sa communication à autrui. Réfutée « l'esthétique du contenu »,

1. Éditions de Minuit.

démontré magistralement que « l'émotion n'est pas la racine de l'œuvre, mais sa fleur », apparaît la nature de ce pouvoir expressif de la forme musicale, apparaît, enfin, son *sens*. « L'émotion dite esthétique, l'émotion musicale en particulier, est le rayonnement de cette forme dans la sphère de notre affectivité, la réponse qu'apporte notre subjectivité à une présence expressive de soi parce qu'elle a un sens immanent ; nous dirons celui-ci « spirituel », entendant uniquement par là qu'il n'est ni de l'ordre du psychologique, ni de l'ordre du rationnel » (p. 33).

Dans le second chapitre, intitulé « L'univers sonore du musicien », l'étude du temps musical — un « présent dynamique en expansion » — conduit les auteurs à traiter un des problèmes majeurs, et qui prêtent le plus à confusion, de la musique : celui de sa *compréhension*. L'interprétation de Boris de Schlœzer me semble, là aussi, la plus pénétrante qui soit à l'heure actuelle ; en tête d'une étude sur la musique moderne, on voit l'importance de cette question. Le prétendu « divorce » entre les œuvres modernes et le public se trouve ici réduit à ses justes proportions ; il en sera d'ailleurs encore question.

Ayant ainsi dénoncé des faux problèmes (celui de l' « opposition » entre « le cœur » et « l'intelligence », entre autres), ayant défini la forme et le sens musical, le matériau et la matière, le temps, la compréhension de la musique en tant qu'*activité* de l'auditeur (« comprendre la musique, c'est reconstituer en son unité l'acte constitué par le compositeur », p. 62), les auteurs dirigent leur étude vers les problèmes de la musique moderne auxquels sera consacrée la seconde partie de l'ouvrage.

C'est là qu'un certain nombre de divergences, tant de méthode que dans les conclusions, risquent de s'instaurer entre les auteurs et le musicien.

***

Avant d'aborder la musique moderne, les auteurs étudient la perception sonore : une telle étude est d'une grande importance, d'autant plus qu'elle prend place pour la première

fois sans doute dans un ouvrage de ce genre [1]. Mais de quelle perception s'agit-il ?

Entre la perception de sons et de rapports sonores au niveau psycho-physiologique (qui peut être étudiée au laboratoire, au moyen de tests, d'expériences, etc.), et la perception proprement musicale, il y a une différence de nature, une mutation des facteurs qui transforme, à son tour, le matériau donné à percevoir ; le saut de niveau est tel qu'on ne peut établir de communes mesures qu'excessivement limitées entre les deux. Une même méthode d'investigation peut-elle servir à ces deux domaines, en être le commun dénominateur ? Il ne me semble possible d'étudier la perception *de la musique* qu'à partir de structures musicales. S'il est un domaine où « l'arrangement au plus simple » n'a pas cours, qui refuse par définition l'abstraction ou la schématisation des éléments de la matière étudiée (fussent-elles justifiées sur un plan didactique, ou par un simple souci de clarté, et *malgré* toutes réserves faites en ce sens), c'est précisément celui de la perception musicale. Or, il n'est fait appel ici qu'à dès exemples de ce type, élaborés par les auteurs ou pris au laboratoire de la psycho-physiologie expérimentale, et non à des exemples *musicaux*, jamais à une structure musicale réelle tirée d'une œuvre. Nous restons donc forcément dans un univers antérieur à toute musique (dont l'étude, limitée à la perception psycho-physiologique, est d'ailleurs pleine d'enseignements pour le musicien) [2]. De cet univers à la perception de structures musicales, il n'y a pas de différence de degré, dans une même échelle : de l' « embryon de musique » (à supposer qu'on adhère à cette notion) à la musique, il y a mutation qualitative totale.

1. Dans la seconde partie de l'ouvrage, et en particulier dans ce chapitre, la part rédactionnelle prépondérante semble devoir être attribuée à Marina Scriabine, dont on connaît les travaux de recherches musicales, sur la perception notamment.

2. Il convient de dire ici que les musiciens d'aujourd'hui sont loin de négliger, comme le supposent les auteurs (p. 190), les problèmes de la perception. Les travaux notamment de Stockhausen, dont il a rendu compte en une série de dix conférences à Darmstadt en 1957, et dans la revue *Die Reihe* (Universal-Edition), vont très loin dans tous les domaines de la perception et embrassent aussi bien les catégories acoustiques, psycho-physiologiques, que celles de la perception des structures musicales et du temps.

Il paraît, dès lors, impossible de reporter automatiquement sur le plan de la perception musicale les conclusions de telle ou telle expérience conduite en laboratoire « ... où l'étude des phénomènes rythmiques est menée à partir des structures les plus simples, les plus « pures », soigneusement dégagées au préalable », ni d'admettre que telle conclusion soit « [...] *à plus forte raison* [c'est moi qui souligne] valable lorsqu'il s'agit des structures qu'élaborent poètes et musiciens » (p. 112).

Le principe de la psycho-physiologie de la perception selon lequel il n'y aurait « d'expérience rythmique que s'il y a périodicité, tout au moins virtuelle » (p. 106) retient particulièrement l'attention du musicien, dans la mesure où, appliqué à la musique moderne, essentiellement a-périodique dans toutes ses dimensions, il tendrait à montrer son inexistence rythmique. Je me demande si telle est bien la pensée des auteurs : j'hésite à le croire, encore qu'ils disent, p. 191, qu' « une musique qui ne répond pas à ces conditions n'est plus faisable, c'est-à-dire compréhensible ».

Mais le problème soulevé est suffisamment important pour être clairement posé : car, ou bien ce principe, énoncé avec la netteté de la définition scientifique, est valable sur le plan des structures musicales (et, bien entendu, de *toutes* sans exception) et alors il y va de l' « existence » de la musique moderne (déjà de celle de Debussy, dirais-je), ou bien il ne l'est pas.

Que veut dire « expérience rythmique » ?

La notion de rythme « généralisé » (la fonction rythmique de tous les paramètres d'une structure musicale) est remarquablement dégagée par les auteurs, et la plupart des compositeurs modernes sont non seulement parfaitement conscients de ces fonctions paramétriques considérées comme autant d'*aspects de temps*, mais travaillent avec elles. Les auteurs auraient-ils analysé une partition — de Debussy ou de Webern par exemple — du point de vue du « rythme généralisé » (mais il n'est nullement besoin d'en référer, pour ce faire, aux données de la psycho-physiologie de la perception), qu'ils auraient eu du mal à trouver là une périodicité rythmique. Tout au plus auraient-ils trouvé chez Debussy des

vestiges de périodicité (explicite ou virtuelle), en voie de dissolution complète. Car une telle analyse les aurait amenés à constater la coïncidence entre les *fonctions tonales* et le caractère périodique, propre au régime tonal, de ces fonctions considérées sous la catégorie du rythme.

La périodicité — explicite ou virtuelle — est considérée comme une référence, un « repoussoir », un état idéal de stabilité, en quelque sorte, *par rapport* auquel se définit, comme une perturbation temporaire, l' « expérience rythmique ». C'est exactement le rôle qu'assumaient, dans la perception musicale, les fonctions tonales (voir les pages 157-158, très importantes). La dissolution, depuis Wagner, Debussy, puis la disparition complète de la tonalité, n'entraînent-elles pas naturellement la dissolution de ces critères de la fonction rythmique qui y étaient liés ? C'est d'ailleurs ce que prouve l'analyse comparée de structures musicales prises respectivement dans la musique tonale et dans l'époque transitoire (Debussy, Wagner). L'« expérience rythmique » paraît, ainsi, une notion singulièrement mouvante.

Les œuvres de cette époque annoncent, préparent, instaurent déjà une « expérience rythmique » nouvelle. L'évolution de l' « expérience » concerne-t-elle les autres aspects du devenir musical ? Doit-on, en définitive, admettre l'existence, aujourd'hui, de nouvelles formes de perception musicale ? Telle est la question. Nous tenterons de l'approfondir encore par l'examen d'autres problèmes : convient-il, notamment d'abandonner, dans la musique actuelle, la « notion de mélodie », ou bien faut-il « consentir à la renouveler, à l'élargir jusqu'à ce qu'elle embrasse tous les rapports sonores et, à la limite, s'identifie à l'œuvre saisie dans son unité, comprise » (p. 127) ? Nous en parlerons plus loin, à propos de la perception musicale de l'œuvre sérielle.

***

Au quatrième chapitre, « Les étapes de l'autonomie », une étude détaillée est consacrée au dodécaphonisme, celui de Schœnberg et de Webern, que les auteurs abordent d'emblée : on aurait toutefois souhaité connaître, malgré les

nombreux ouvrages déjà consacrés à la question, l'interprétation historique que les auteurs donnent de la réforme schœnbergienne, et ce que, à leur avis, représentait pour Schœnberg cette réforme.

Les « contradictions » du dodécaphonisme sont ici méticuleusement étudiées et démontrées, et le musicien actuel fait volontiers sienne la remarquable formulation des auteurs : « ... c'est sa problématique [du dodécaphonisme] qui, paradoxalement, assura sa vaste et rapide diffusion après la seconde guerre mondiale et révéla la fécondité d'une méthode de composition qui tenait infiniment plus qu'elle ne promettait, et cela, parce qu'elle contenait le germe de son propre dépassement » (p. 140).

Il est cependant un point essentiel de cette étude qui appelle quelques objections : il s'agit de la notion même de *série.*

Qu'est-ce qu'une « série concrète » ? (p. 148). Que l'on puisse « hiérarchiser » de mille manières des structures mélodiques, fussent-elles composées avec les douze sons de l'échelle chromatique, du fait que hauteurs, durées, intensités, etc., exercent des interférences les unes sur les autres, nul ne songe à en contester la possibilité. Mais une telle opération ne saurait s'exercer sur des « séries concrètes » pour la bonne raison qu'il n'y a pas de séries concrètes. La série, déjà chez Webern (surtout chez Webern !) est une fonction organisatrice, nullement une réalité musicale « concrète » dans une œuvre. Elle est partout et nulle part : fonction partout, « sujet » nulle part. Elle est aussi choix d'un principe de variation, manière de permuter ; on sait tout cela. Or quel que soit le régime des permutations adopté, la série s'y identifie totalement : toutes les permutations sont *la* série, nulle forme « originale » de la série ne préexiste, n'est privilégiée par rapport à toutes les autres. Laquelle est donc la « série concrète » ? « Pour se rendre compte de la nature polymorphe de toute série, il n'est nullement besoin de procéder à des expériences de laboratoire, il suffit d'y prêter l'oreille » (p. 148). Mais où faut-il prêter l'oreille ? Dans les *Variations* op. 27 de Webern par exemple, à quel endroit sommes-nous en présence de cette « série concrète » ? Il

s'agit là de situations imaginaires, non de musique ; il s'agit précisément de la « série réduite à son tracé » dont les auteurs se préoccupent de « traduire en clair le dynamisme potentiel ». Or la « série réduite à son tracé » est, *au regard de l'œuvre*, une pure abstraction pour autant qu'on l'en extrait dans des buts didactiques par exemple, un ordre pour autant qu'il est conçu en vue de déterminer et de cerner les manières de varier, et un mythe pour autant qu'on lui attribue quelque qualité musicale concrète que ce soit.

Autrement intéressante aurait été ici une analyse des répercussions de la structure sérielle des hauteurs sur les structures générales — sur la forme — chez Webern, manifestes dans ses dernières œuvres en particulier. Mais cela aurait impliqué une référence concrète aux partitions à laquelle se sont refusés les auteurs.

On regrettera encore cette méthode « loin des œuvres » dans tout ce qui concerne la musique sérielle post-webernienne dans sa phase dite de la « série généralisée ». C'est d'ailleurs à cette phase relativement courte de l'évolution de la musique sérielle que s'arrête l'étude des auteurs, exception faite d'une allusion trop hâtive à un domaine actuel, celui des œuvres « ouvertes ». Il en sera question plus loin. Venons-en à présent au problème capital de la perception de la musique sérielle.

Les auteurs étudient d'abord la perception de la musique tonale en sa « double orientation » : « pré-orientation » d'abord, d'un matériau hiérarchisé *a priori* (fonctions tonales), ensuite, selon l'expression citée d'André Souris, « structuration au second degré » qui constitue l'acte de composer proprement dit. Les auteurs insistent ici, en particulier, sur l' « attente anticipatrice » de l'auditeur qui rapporte les événements, en régime tonal, à une *norme*. « ... Ou bien ce que j'entends est au moment même tel précisément que je l'anticipais, accepte sa structuration, ou bien il la refuse ; mais alors l'événement étant interprété en relation avec l'orientation de base, il signifie la suspension temporaire de l'attente et non son échec (c'est ce qui se produit, par exemple, dans le cas d'une cadence rompue), l'auditeur dûment éduqué gardant l'assurance qu'elle

sera quand même exaucée, fût-ce après maints détours, et que les aventures les plus risquées où il se trouve pris ne sont que les péripéties d'une seule et même histoire qui parviendra à bon terme... » (pp. 157-158).

Si je cite ici un passage aussi long, c'est parce qu'il me semble rendre compte avec une grande exactitude de la perception des structures tonales et mettre à jour la nature spécifique de l'univers tonal en tant qu'univers clos où les jeux sont faits, en quelque sorte, avant même que commence la musique [1]...

Supprimée cette « pré-orientation », comment l'auditeur entend-il et comprend-il la musique non-tonale, dodécaphonique ou sérielle ? « Si l'on reconnaît qu'une partition dodécaphonique ou sérielle peut être pour l'auditeur aussi compréhensible, aussi « faisable » que telle partition classique ou romantique — et comment ne pas le reconnaître ? — ne faut-il pas admettre qu'il y a différentes façons d'écouter la musique, que l'audition, par exemple, des *Variations pour piano* de Webern s'opère selon d'autres mécanismes que celle des *Variations Diabelli* de Beethoven, et que la méconnaissance de cette différence est à l'origine de bien des malentendus qui réduisent la discussion à un dialogue de sourds » (pp. 158-159). Écartée l'hypothèse d'une écoute qui tenterait d' « identifier » des séries, quelle peut être cette nouvelle manière d'écouter ? « ... C'est ici qu'il est fait appel à l'auditeur, c'est à lui qu'il appartient d'expliciter ces données en les interprétant » (p. 161).

Nous sommes au cœur du problème.

Les structures sérielles, n'étant pas orientées *a priori*, ne connaissent d'autres fonctions que celles de l'instant structural lui-même. « ... Le « relativisme absolu » de cette musique, s'il est permis de s'exprimer ainsi, requiert évidemment de l'auditeur une collaboration plus étroite [2], fait

1. Henri Pousseur, dans un important article intitulé « La nouvelle sensibilité musicale » paru en italien dans *Incontri Musicali* (Milan, Suvini-Zerboni, nº 2), a déjà longuement traité cette question et va jusqu'à rapprocher cet univers « pré-orienté » des structures sociales qui lui sont contemporaines.

2. Ce que pareil état de choses — absolument nouveau — peut signifier en tant que nouvelle communication entre l'œuvre et l'au-

davantage appel à ses initiatives » (p. 161, plus haut).

C'est dans la suite de ces considérations importantes que peut s'instaurer entre les auditeurs et le musicien une nouvelle divergence de vues.

« Soit une suite de variations de hauteur » (p. 162). C'est de nouveau par une suite de propositions abstraites, une suite de situations « hors-musique », que les auteurs se proposent de nous montrer le comportement de l'auditeur (du « sujet », comme ils disent, car nous sommes de nouveau dans le domaine de la perception psycho-physiologique) en régime sériel, son « écoute anticipante ». Certes, ils nous disent que ce ne sont là que des exemples « schématiques », et qu' « une structure musicale en devenir, mettant en jeu à divers degrés tous les aspects sonores, est un processus complexe qui ouvre plusieurs directions à l'auditeur. » Il n'empêche que l'on tient cette différence entre « l'exemple schématique » et la structure musicale pour négligeable (alors que c'est une différence de *nature*) et que, pour tenter une analyse de la participation de l'auditeur dans la *perception de la musique sérielle*, et nous convaincre du rôle privilégié des hauteurs (?) dans cette perception, on se sert non pas de structures musicales sérielles, mais d'une succession de notes (l'ex. 14, p. 164) qui ne peut être rapportée, même en tant que « schématique », à aucun univers musical. La cause de « l'écoute anticipante » sur le plan privilégié des hauteurs fût-elle capitale en musique sérielle (ce qu'à mon avis elle n'est pas, comme je tenterai de le montrer plus loin), pourquoi se servir de tels exemples ? D'ailleurs, Marina Scriabine ne nous laisse pas le bénéfice des « ambiguïtés », de cette « pluralité de directions » (voir plus haut) que propose à l'auditeur la structure sérielle véritable ; la double barre qui suit le *sol-UT* de son « exemple » décourage, interdit sévèrement toute tentative de « participation ».

Et voici qu'à partir de cette démonstration, « ...nous sommes donc amenés à reconnaître que l'écoute de cette musique [la musique sérielle !] est « mélodique » comme celle de la tonale... » (p. 165). Nous ne sommes pas convaincus. L'exa-

diteur, nouvelle *condition* de l'œuvre dans la vie, n'a été montré à ma connaissance que par Henri Pousseur, dans l'article cité plus haut.

men d'une *œuvre* sérielle peut nous conduire à des conclusions tout à fait opposées : essayons.

Soit une œuvre sérielle, pour deux pianos, de Pierre Boulez, intitulée *Structures* — œuvre typique de la période de la « série généralisée », où cette méthode de composition est appliquée avec une particulière rigueur. En effet, les séries, généralisées à tous les éléments (hauteurs, durées, intensités, attaques) permutent « en grille », selon un mécanisme impitoyable, distribuant pendant de longues périodes tous les éléments avec un indice maximum de variation, si bien que ces variations intégrales atteignent en définitive le statistique. C'est dire qu'au niveau des rapports sonores les interférences sont abolies, puisque à chaque instant l'auditeur est pour ainsi dire en possession virtuelle de toutes les interférences possibles, donc finalement d'aucune ; impossible de hiérarchiser.

Il serait donc vain de chercher cette œuvre au niveau des rapports sonores : on ne la trouverait pas ; il est donc absurde de l'écouter « mélodiquement ». Abolissant — en le saturant — le milieu sur lequel s'exercerait une telle écoute, elle fait précisément appel à « d'autres façons d'écouter ». Où, sur quoi s'exerce alors l'action de l'auditeur ?

Cette œuvre (naturellement, nous ne parlons là que d'un de ses aspects, de celui qui nous paraît le plus remarquable) met en jeu des structures affectées d'un indice général de tempo, densité, registre, densité chronométrique, intensité générale à l'intérieur desquelles ces éléments, au niveau du « ponctuel », varient statistiquement comme dit ci-dessus ; cette « caractérisation » est extrêmement *perceptible* : elle s'impose d'emblée. Ce ne sont donc pas les séries de hauteur, intensité, etc., qui sont la matière de l'œuvre, ce ne sont pas ces rapports sonores premiers, mais précisément ces grandes *structures* d'où l'œuvre tire son nom. Et c'est *cette matière-là* qui est, non statiquement, mais bien dynamiquement ordonnée par le compositeur. C'est ce que révèle la *perception musicale* à l'auditeur : celui-ci ne tarde pas à comprendre (plus ou moins vite selon ses facultés et la ténacité de ses habitudes « mélodiques ») qu'il n'a rien à « faire » du côté des hauteurs des sons, mais qu'en revanche

c'est les *structures* qui s'offrent à son écoute agissante.

Est-il alors encore nécessaire « ... d'élargir [la notion de mélodie] jusqu'à ce qu'elle embrasse tous les rapports sonores et, à la limite, *s'identifie à l'œuvre saisie dans son unité,* comprise » (p. 127) ?

***

Œuvre-clé de la période dite de la « série généralisée », la *Première Structure* de Boulez inaugure cette période en même temps qu'elle annonce son dépassement. Pour constater l'évolution ultérieure de la musique sérielle, il suffit de tourner la page de cette remarquable partition, parue il y a quatre ans chez Universal-Edition : dans les *Structures* Ic et Ib (dans l'ordre de leur rédaction), aussi bien que dans *Kontrapunkte* de Stockhausen, qui révèle une recherche parallèle, nous sommes en présence de la notion de *groupe* : un grand nombre d'éléments dotés d'un ou de plusieurs caractères communs, constitués comme en une molécule musicale (tout à fait nouvelle de son espèce). L'on sait quel rôle ces groupes ont aussitôt été appelés à jouer dans la forme, assumant des fonctions sérielles « à grande échelle » en quelque sorte. Aussitôt apparaissaient de nouvelles ressources dynamiques à exploiter : mouvements — évolutions — des caractères généraux des groupes, mouvements *de* groupes les uns par rapport aux autres... Ces nouveaux aspects de la musique sérielle, déjà manifestes depuis plusieurs années, n'ont pas été traités dans les *Problèmes de la musique moderne.* On le regrette, car l'évolution du sens de « sériel » est liée à ces œuvres. Là est sans doute, nous en parlerons à la fin de cet article, l'aspect le plus important de cette musique. Il ne s'agit plus d'une méthode de composition, mais d'une *conception* de l'univers musical, du devenir musical : il s'agit, en somme, d'une nouvelle *esthétique.*

(A suivre.) ANDRÉ BOUCOURECHLIEV

NOTES

LA POÉSIE

PIERRE DELISLE : *Dialogues pour la Nuit* (Cahiers du Sud).

Je me dis ces choses lentement et avec un peu d'emphase.
A mon âge l'emphase n'est plus ridicule, elle donne de l'air et de
[l'espace et j'en ai besoin
J'en ai besoin pour entendre autre chose que ce que je dis.
De grandes peines dont je ne parle plus font à mes poèmes un
[accompagnement lointain et grave.

Je ne saurais que confirmer ces quelques vers de Pierre Delisle. Une ampleur, une aération, une solennité naturelles, sans orgueil, qui tiennent au mouvement du verset plus qu'au choix des mots et des images (toujours simples), voilà ce qui frappe et ce qui touche d'abord dans les *Dialogues pour la Nuit*, où l'on peut entendre un très lointain écho du *Cantique des Cantiques*. « J'en ai besoin pour entendre autre chose que ce que je dis » : les poèmes de Pierre Delisle sont, en effet, souvent des sortes d'histoires où sont évoqués des souvenirs, des peines, des découvertes, des élans ; et la dernière partie du livre est l'histoire d'un amour. Mais le recours à ce que l'auteur appelle un peu ironiquement son « emphase », le recours au vaste et noble langage poétique lui permet, nous permet en effet d'entendre « autre chose », l' « accompagnement lointain et grave » des peines, des questions, des espoirs.

Pierre Delisle aime le monde, monde champêtre mais vaste et nullement idyllique, où il vit retiré, et il sait que la soumission peut être féconde :

Quand nous nous reconnaissons enfin mortels
Le monde se vêt d'une éternité docile...

Une douceur un peu ivre parle alors dans ses vers, mêlant images et sentences et atteignant, par instants, une émouvante beauté :

Nous suivons pour toujours
Un chemin montant bordé d'arbres purs.
La vitre d'une maison perpétuelle tremble sur la montagne
Tremble d'un tremblement qui n'est de soleil ni de vent
Mais de passage sur l'autre face du monde.

La femme, le don d'un corps jeune peuvent-ils être la victoire pour l'homme vieillissant ? En tout cas, ils élargissent le monde, ils portent le cœur à travers de vastes étendues accordées : telle est l'expansion méditative et radieuse que chantent les *Dialogues*; mais ils avouent aussi la rechute dans la solitude et l'incertain :

Je n'ai rien pu moi qui voulais tant pour toi pour nous pour seulement au moins ce versant de colline où nous avons passé ensemble...

Tristesse à quoi la femme répond :

Parle à mon corps il est beau du moment que tu parles
Aime mon corps il est pur du moment que tu l'aimes
Cherche mon corps je trouve mon âme à mesure que tu le trouves
Fais de lui une aventure essentielle l'un des hauts fleuves de ta [mémoire
Et qu'alors il aille se mêler aux peines sans fin que je sais en toi
Qui ont fait de toi un homme à jamais inquiet et détourné...

Je ne dis pas qu'il n'y ait dans ce mouvement large et grave des moments de relâchement, du bavardage, des propos embarrassés, des abstractions mal venues. Mais l'accent de Pierre Delisle, même quand il ne se contente pas de céder à l'élan, si beau chez lui, des images, est toujours d'une émouvante vérité.

PHILIPPE JACCOTTET



LITTÉRATURE ET ESSAIS

COLETTE : *Lettres à Marguerite Moreno* (Flammarion).

Odeurs, bêtes et paysages, beaucoup plus qu'amours et chagrins, courent d'une lettre à l'autre, pendant un demi-siècle, entre Colette et Moreno. La pudeur est du côté de l'actrice et du masque, la belle humeur et l'oignon cru sont chez Colette.

Voilà des lettres où l'éternité ordinaire des femmes a presque arrêté l'horloge de l'histoire. La guerre même n'y est douloureuse que par un fauteuil et une casserole vides, ou par un plafond d'avions. Les enfants sont des génisses qui passent ou des bourdons à qui l'on gratte le dos. Le courage se tait si bien que les misères, faute d'écho, ne laissent dans les gueules de Cerbère que des gâteaux de miel. Il y a le divorce et le tulle vert de la source, il y a une jambe dans le plâtre et un art d'écrire sur le nuage. J'admire cette force de vivre qui de la châtaigne ne veut que le blanc. Colette conte qu'un jour, dans un étang de son pays, on ne trouva qu'un brochet monstrueux. Il était un peu maigre, mais il avait mangé tous les autres poissons.

Marguerite se moule sur Colette. C'est par vénération singeresse, c'est par le ton flexible qui est la grâce et la faiblesse de l'actrice que Moreno, écolière exquise et parfaite amie, grossit à son tour le trait, assaisonne la comparaison, se fait enfin, par réverbération, nymphe aussi de la source bleue. S'il y a un beau défaut dans cette correspondance il vient d'une affinité trop exacte, et de cœur et de plume, entre la reine et sa dame d'honneur. Marguerite, qui fut infirmière à ses heures, a découvert que les culs-de-jatte étaient plus gais que les manchots parce que les manchots ne peuvent plus pisser tout seuls. Je crois que, dans l'ordre de l'esprit, la pire mutilation est de s'ajouter à un autre. « Les melons, dit Marguerite, sont du sucre rose », ou encore : « Les lis endorment la bête rouge qui leur mord le cœur », ou encore : « Bois-tu l'eau des alcarazas qui sent la rose et le moisi ? »

Le clinquant de Colette n'aime pas le clinquant de Giraudoux. Giraudoux ne touche la terre que par le bout de la toupie. Il est ouvert, il est aéré, il babille comme une hirondelle. « Je m'ennuie en l'air », dit Colette au sortir d'un avion. Rien ne manque à cette épicurienne, en son grand jardin, qu'Épicure même. Point de réflexion qui passe la tête du chien ou du chat. Point de pensée qui ne retombe sur le corps en feu d'artifice. Il semble que Colette se soit appliquée à justifier l'opinion qu'ont des femmes la plupart des hommes. Elle s'est renfermée dans une sensualité transcendante. Ce délice entre cuir et chair, plus près du fruit que de l'automne, plus près de la bouche que du fruit, cette Ève qui ne voit pas plus loin que sa pomme ne me font oublier ni Mme de La Fayette, ni Mme du Deffand, ni Mme de Staël. Avouons pourtant que, par la direction du regard et par les limites de l'orfèvrerie, Colette a persuadé des lecteurs frivoles que sa royauté n'était pas fabuleuse. La fée a beau inventer des zinnias plus larges que des guéridons, la goutte de rubis qui pend au cul des figues, les fleurs qui sont des moustaches de corail, il suffit que la parole se caresse au monde pour que la sorcière, en faisant claquer ses sabots, nous échappe. Il faut un effort de raison pour s'aviser qu'il n'y a pas moins

d'imagination dans l'apparente solidité de Colette que dans la vérité de Malebranche.

Reste le plaisir de forger des mots. On le rencontre toujours dans les lettres familières des écrivains qui polissent leurs ouvrages publics. C'est le ramage du délassement. C'est la récréation des nonnes.

ROGER JUDRIN

RENÉ NELLI : *Écritures cathares* (Denoël). ZOÉ OLDENBOURG : *Le Bûcher de Montségur* (Gallimard).

La parution simultanée de ces deux ouvrages enrichit singulièrement notre connaissance du catharisme et prouve à quel point cette très belle religion suscite aujourd'hui plus que jamais la curiosité, l'intérêt et même la ferveur. R. Nelli a réuni, traduit et présenté la presque totalité des textes cathares et pré-cathares connus. Son introduction constitue, dans les limites qu'elle s'impose, une excellente mise au point sur la pensée religieuse et philosophique de la doctrine. Il faut le féliciter de la clarté avec laquelle il tente de distinguer dans le catharisme, sans qu'on puisse à vrai dire parler de filiation, les éléments appartenant aux diverses traditions judéo-chrétiennes, gnostiques et manichéennes. Le catharisme éprouve incontestablement, comme ces dernières, le désir angoissé, devant la scandaleuse existence de la souffrance et du mal, d'en justifier et d'en disculper le Créateur suprême. De là l'idée qu'à l'origine existaient deux principes, non pas égaux, les manichéens eux-mêmes ne l'ont jamais prétendu, mais violemment opposés dans un conflit qui se terminera nécessairement par la victoire du Bien, du vrai Dieu. Mais Dieu n'ayant aucun mal à opposer au Mal, il en résulte un mélange de bien et de mal, où le mal semble d'ailleurs dominer, qui compose l'univers où nous vivons. Fondamentalement pessimiste, le catharisme ne l'est cependant que provisoirement, puisque le mal finira par être défait pour toujours. L'eschatologie du catharisme diffère selon deux familles d'esprits, plutôt que deux sectes : les dualistes absolus, d'autant plus optimistes pour la fin des temps qu'ils sont plus pessimistes pour le présent, croient en effet que toutes les âmes, y compris Satan, seront sauvées, tandis que les dualistes mitigés, plus proches en cela des catholiques romains, parce qu'ils croient comme eux au libre arbitre, pensent que les âmes pécheresses subiront avec Lucifer une peine éternelle. Le rôle du Christ semble assez réduit dans le catharisme, qui subit d'ailleurs une forte influence docétiste. La morale enseignée par la religion avait la même rigueur farouche que toutes les religions dualistes ; elles imposait aux fidèles l'abstinence totale de toute

nourriture carnée, la mortification des sens et naturellement la chasteté complète. Les « bons-hommes » ou « Parfaits », l'élite des Cathares, observant à la lettre ces prescriptions, étaient de véritables saints assurés d'échapper ainsi au cycle des réincarnations et de conquérir immédiatement au sortir de leur vie la récompense du salut.

Ce que fut le destin du catharisme, le magnifique ouvrage de Zoé Oldenbourg nous l'apprend en détail : la présentation de ce livre est tout d'abord excellente. Une abondante iconographie, une très copieuse bibliographie et un index des noms manifestent un souci et un respect du lecteur trop rares pour qu'on ne les salue pas ici. On reste confondu devant la somme des connaissances que représente une pareille tentative, mais surtout on admire l'aisance avec laquelle l'auteur les a dominées pour offrir une narration passionnante du grand conflit politico-religieux qui aboutit à la destruction, par les efforts conjugués des papes et des rois de France, de l'admirable civilisation du Midi. Zoé Oldenbourg a su joindre l'art du romancier à celui de l'historien pour faire revivre les conflits sanglants et les grands acteurs du drame, et surtout l'héroïsme prodigieux des Cathares qui préférèrent mourir de la mort la plus atroce, plutôt que de renoncer à leur religion. Il n'y eut parmi eux que trois renégats, dont l'un, il est vrai, portait le sinistre nom de Pons Roger ; mais tous les autres prisonniers montèrent en chantant sur le bûcher du martyre. Le récit du siège et de la fin de Montségur est conduit de main de maître. C'est avec le livre capital de F. Niel, *Montségur, la montagne inspirée*, la meilleure histoire du dernier acte de cette sombre tragédie. L'impartialité de Zoé Oldenbourg est totale. Comme doit le faire tout historien, et comme ils le font si rarement, tous ses efforts tendent à comprendre et à expliquer, non à justifier, les atrocités du parti catholique, et celles, beaucoup plus rares, du parti opposé. De par leur doctrine même, les Cathares, qui condamnaient le monde terrestre et, en principe, le recours à la violence, étaient amenés à disparaître. Ils furent pour leur malheur mêlés également à des conflits politiques, mais leur tort fut de se croire si proches de la fin des temps. Ces dualistes commirent en somme le péché d'angélisme en oubliant que dans un monde voué au mal on ne peut se maintenir qu'en pactisant avec lui. Ils refusèrent de comprendre que si l'Esprit ne peut périr, les églises sont mortelles. Mais peut-être ont-ils réussi par leur mort héroïque à conquérir une survie dans les cœurs qui balance le prestige des églises établies ?

HENRY AMER

ANDRÉ SALMON : *La Terreur noire* (J.-J. Pauvert).

Que l'anarchie est donc amusante, vue par M. André Salmon ! Naturellement, son livre ne peut remplacer des ouvrages compacts et complets comme *L'Histoire de l'Anarchie*, d'Alain Sergent et Claude Harmel, ou la très importante *Histoire du Mouvement anarchiste en France*, de Jean Maitron, que M. Salmon oublie de citer. Mais André Salmon ne se place pas sur le même terrain. *La Terreur noire* n'est pas l'œuvre d'un historien, mais d'un chroniqueur judiciaire, n'est pas l'œuvre d'un sociologue, mais d'un mémorialiste. André Salmon nous dit qu'il a été porté dans les bras de Louise Michel, qu'il a connu Séverine, Francis Vielé-Griffin, Libertad, Bonnot, qu'il a recueilli les confidences de Bourtzeff et des rédacteurs de *L'Éveil*. Il peut passer pour un témoin d'un temps qui semble aujourd'hui révolu, avec le côté pas très sérieux de ce que l'on a appelé la Belle Époque. Il ne faut donc pas chercher ici un exposé des théories anarchistes, les oppositions doctrinales entre marxisme et anarchie, par exemple, mais des portraits en pied et des anecdotes : Ravachol, qui fut entraîné à l'anarchie par la lecture du *Juif errant* d'Eugène Sue (et peut-être d'ailleurs ce portrait n'est-il pas très exact), Clément Duval, qui fut à la tête du groupe : la Panthère des Batignolles, Auguste Vaillant qui jeta une bombe à la Chambre des Députés (« Pour moi, tous les députés se ressemblent, et c'est l'organisation sociale que je voulais atteindre »), Émile Henry à qui le Conseiller Pelletier disait : « Vos mains sont couvertes de sang — Comme votre robe rouge, monsieur le Président. »

Cette « propagande par le fait » exerça sur les peintres et les écrivains un attrait assez comparable à celui du surréalisme vers 1925. Henri de Régnier en subit un moment la tentation, Laurent Tailhade, Paul Adam, Steinlen, Pissarro, Paul Signac, Verhaeren s'engagèrent parmi ceux qu'on n'appelait pas encore « les compagnons de route » (Ici, je pratique le système de la prédiction *a posteriori*, comme le fait trop souvent M. André Salmon : « On n'allait pas jusqu'à prévoir que Jules Guesde serait un jour ministre d'État dans un gouvernement de guerre. » Bien sûr. Le futur passé est toujours un peu gênant en histoire.)

André Salmon raconte tout au long, mais très agréablement, le procès des Trente, où, par le procédé bien connu de l'amalgame, la justice mêla des cambrioleurs et des écrivains. Fénéon y tint le premier rôle et son dialogue avec le conseiller Dayras et le procureur général Bulot relève de la plus fine comédie : « L'accusé ne recevait-il pas des gens de mauvaise mine ? — Je ne reçois guère que des écrivains et des peintres. » La justice n'a pas de chance avec les écrivains. Les rieurs sont rarement de son côté.

Car l'on sourit souvent en lisant ce livre. On oublie les bombes,

et les morts. A vrai dire, il n'y eut pas tellement de morts, et, en ce qui concerne les bombes, on a fait beaucoup mieux depuis. Bref, toute cette entreprise de subversion sociale nous paraît appartenir aujourd'hui au genre un peu artisanal, un peu bricoleur. Les anarchistes — j'en ai bien connu en Catalogne, pendant la guerre d'Espagne — étaient trop idéalistes pour mettre au point leur technique, trop individualistes pour supporter une discipline efficace. En somme, de doux rêveurs, mais qui savaient bien mourir.

N'empêche que l'anarchie a posé les problèmes de la fin du capitalisme et du dépérissement de l'État, comme le marxisme lui-même, et que ce sont des questions qui se posent actuellement pour des centaines de millions d'hommes. C'est donc plus important que le sexe des anges. Plutôt comme la question de la transsubtantiation pour laquelle, au XVIe siècle, on se massacra si passionnément.

ÉDITH THOMAS

RAYMOND ARON : *La Société industrielle et la Guerre* (Plon, collection « Recherches en Sciences humaines », in-8°, 181 p.).

Dans l'œuvre du sociologue Raymond Aron, la théorie des relations internationales a été souvent abordée par quelques biais, notamment dans son livre *Espoir et Peur du siècle*. Avec *La Société industrielle et la Guerre*, il lui consacre cette fois tout un ouvrage, qui est en réalité constitué par la juxtaposition d'une conférence sur Auguste Comte, prononcée à Londres en octobre 1957, et d'un essai rédigé en août 1958 pour un éditeur allemand. Plus actuel, ce dernier texte, qui est un *Tableau de la Diplomatie mondiale en 1958*, s'efforçant « de saisir une conjoncture instantanée dans le processus d'industrialisation de la planète et d'unification de l'humanité », est aussi celui dont l'intérêt risque d'être le moins durable en dépit de sa finesse d'analyse. Sa conclusion est que dans l'avenir prévisible il y a moins de chance de voir les sociétés industrielles s'entre-détruire, que de parvenir à la « limitation des conflits grâce à la modération ».

Souhaitons qu'il ne se trompe pas et que, dans un siècle, un autre sociologue n'aura pas à reprendre à son propos la remarque d'Aron sur Auguste Comte, selon laquelle les erreurs intervenant dans l'histoire de la pensée sont souvent plus instructives que les vérités en ce qu'elles « témoignent de la limitation des intelligences, même les plus vastes ». Raymond Aron part, en effet, d'une imprudente affirmation du fondateur du positivisme écrivant en 1842 dans son *Cours de Philosophie positive* : « L'époque est enfin venue où la guerre sérieuse et durable doit totalement disparaître chez l'élite de l'humanité », pour se demander si les

sociétés industrielles sont par nature belliqueuses ou pacifiques.

L'optimisme d'Auguste Comte, qui jugeait la société industrielle fondamentalement différente de l'ancienne société militaire belliqueuse, s'opposait au pessimisme de penseurs comme Nietzsche, Burckhardt, Spengler, pour lesquels elle n'apportait aucun renouvellement permettant de croire à l'avènement d'une paix perpétuelle. Certes, Auguste Comte ne niait pas l'existence dans l'histoire humaine de deux périodes « guerrières » : la civilisation militaire de l'Antiquité, où le travail était subordonné à la guerre (primauté du guerrier sur l'esclave), et la civilisation industrielle des temps modernes, où la guerre a été subordonnée au travail (phase de l'impérialisme marchand). Mais la première était manifestement révolue, et la seconde reflétait à ses yeux une « période transitoire » où l'humanité devait faire l'apprentissage de la sociabilité industrielle avant d'entrer définitivement dans l'ultime phase de la paix par l'industrie. Comte pensait, en effet, qu'il y avait incompatibilité absolue entre la société moderne créée par la révolution industrielle et l'esprit militaire, et qu'en outre les phénomènes contraires à l'esprit d'une époque (en l'occurrence la guerre) étaient voués au dépérissement.

Or les conflits de la première moitié du XXe siècle ont incontestablement donné raison aux pessimistes, qui n'attendaient de l'industrialisation aucun accroissement des chances de paix. Certains penseurs ont pourtant cherché à sauvegarder la vocation pacifique des sociétés industrielles. Le sociologue américain Veblen, l'économiste autrichien Schumpeter ont mis ainsi en cause, à propos du bellicisme manifesté par le Japon du Meiji et l'Allemagne wilhelmienne, les survivances de l'esprit aristocratique et féodal dans une fraction des classes dirigeantes. D'autres, comme Lénine et Rosa Luxembourg, ont élaboré une théorie de l'impérialisme qui fait dépendre la guerre des contradictions du capitalisme et absout la société industrielle du péché de guerre. Aron conclut cette analyse de la première moitié du siècle en constatant que la société industrielle, quel qu'en soit le régime, suscite des conflits, non des raisons de se battre à mort. Mais, en revanche, aucun régime n'exclut radicalement les guerres, à cause de la persistance d'un « état de nature » entre sociétés rivales toujours portées à s'entre-soupçonner de noirs desseins.

L'examen de la deuxième moitié du siècle nous livre un enseignement ambigu, car on ne sait ce qu'on doit imputer au développement industriel : l'irréductible hostilité des deux Grands ou, au contraire, cette espèce de conjonction qui les unit contre le recours à la guerre totale. Ce qu'il y a de nouveau dans cette période, c'est que, pour la première fois, la guerre a cessé d'être payante, car aucun pays n'est sûr de s'assurer un avantage décisif en prenant l'initiative des hostilités. Dès lors, l'opti-

misme d'Auguste Comte aurait-il eu seulement le tort d'avoir un siècle d'avance sur les hommes ? Peut-être. Encore faudrait-il, pour Aron, que trois conditions fussent remplies : réduction des écarts entre pays riches et pays pauvres ; constitution d'une communauté internationale où les différentes nations se toléreraient mutuellement ; fin de l'antagonisme entre les deux Grands. Aucun déterminisme ne devrait, selon l'auteur, s'opposer à leur réalisation, car l'agressivité naturelle de l'homme par laquelle on justifie la croyance en la pérennité des guerres peut s'affirmer ailleurs que dans la lutte armée.

Dans cette méditation sur le sens de la guerre dans une société industrielle, nous retrouvons la double attitude de Raymond Aron, qui se méfie des systèmes à prétentions universalistes, mais se refuse à désespérer de la raison humaine. Son optimisme conditionnel est moins exaltant que les idéologies millénaristes dont il fait inlassablement la critique en les confrontant avec l'histoire vraie, mais il répond à cette fonction de « désenchantement du réel », où il voit une des missions les moins contestables de l'intellectuel. Toutefois ce dernier ne doit-il pas aussi prendre des risques et nous dire, à l'exemple de François Perroux écrivant *La Coexistence pacifique*, comment il entrevoit cette « communauté des hommes au travail » que, d'après Aron, l'humanité est appelée à créer ?

BERNARD CAZES



LE ROMAN

LYDIA CHWEITZER : *La Belle Étoffe* (Gallimard).

Les petits hasards de l'existence, en se juxtaposant jour après jour, forment le plus souvent la trame d'un destin ; et c'est en les disposant avec l'arbitraire qu'exige l'intérêt superficiel du récit que les petits réalistes gagnent les faveurs du public. D'Octave Feuillet à André Maurois, de Cherbuliez à Henri Troyat, la plupart de nos romanciers n'ont eu d'autres soucis que de réduire la vie à ses apparences : quelques scènes, quelques propos, quelques méditations, que relient des exposés où l'auteur résume ce qu'il néglige de conter par le menu. Quelque part, dans *La Belle Étoffe*, Lydia Chweitzer glisse une allusion à Maurois. Ainsi l'assassin se trahit-il parfois, quand lui échappe, à propos de bottes, le nom de sa victime. Dans *La Belle Étoffe*, nous retrouvons le thème de *Climats* (nos sentiments jouent presque toujours à contretemps) et ses personnages que les loisirs prédisposent à l'inquiétude amoureuse. Mais, entre le

roman d'André Maurois et celui de Lydia Chweitzer, il y a une différence de même nature qu'entre un tableau de Bouguereau et une peinture impressionniste. Au récit artificiellement découpé en scènes et dont les événements s'ordonnent selon des lois fixées non point par la nécessité interne de l'œuvre, mais par les goûts du lecteur, Lydia Chweitzer substitue une évocation : des visages, des voix, un décor sans cesse fuyant, qui semblent remonter des profondeurs du souvenir. Cet univers un peu flou, qu'au nom d'une fallacieuse crédibilité détestent les amateurs de chromos et de romans feuilletons ou académiques, sans doute parce que tout y semble inachevé, est pourtant de ceux où s'ordonnent le plus rigoureusement les perspectives de la destinée humaine. Nous découvrons ces perspectives à mesure que nous nous élevons, de chapitre en chapitre, au-dessus d'un paysage romanesque, qui passe de la verdure ingénument triomphante de l'été aux frondaisons rousses et aux premiers cheveux gris, dans un mouvement que dérobe la monotonie effroyable de la vie.

WILLY DE SPENS

YVES VELAN : *Je* (Le Seuil).

Une petite ville suisse : Nyon. Dans cette ville, un jeune pasteur : Jean-Luc Friedrich. Ne devrais-je pas dire : un pasteur, et, autour de ce pasteur, une ville ? Car *Je* est peut-être l'histoire d'une conscience investie, bouleversée, puis, en fin de compte, libérée par une ville : « Je me sens déjà fusillé par les fenêtres... Je les sens (les habitants de Nyon) rangés en cercle comme autour du Psalmiste. »

Il serait aisé de donner de ce roman une interprétation psychologique et linéaire. Jean-Luc est une conscience permanente, une angoisse. Il se sent en défaut par rapport à ses malades (Jaunin et son cancer) par rapport à lui-même (il se croit *anormal*) et par rapport à Dieu : Victor, son seul ami, est communiste et athée. C'est l'état de *disgrâce* généralisé, avec les conflits qui le créent et qu'il crée.

A un niveau plus profond, religieux ou métaphysique, *Je* apparaîtrait comme le roman du scrupule, un scrupule si universel qu'il se loge dans la perception même : « Je le fixe (le ciel), il s'affaiblit. J'avance la tête, je ne trouve plus rien. Oh, à me secouer, je dois avoir l'air d'un dindon. » Phrase admirable de dérision. Cette infection mentale et morale, c'est à l'écriture qu'il appartient de la déceler. Syncopées, hachées et comme retournées sur elles-mêmes, les phrases de Velan n'évoquent guère Joyce. Le monologue joycien est un monologue abondant et qui *s'avoue*. Celui de Jean-Luc est un monologue *honteux*, du moins jusqu'au moment où une évolution se dessine à la fois dans le personnage et dans le roman. Jean-Luc met en question

le fait même de mettre en question. C'est un miroir toujours refusé, une fuite. Et la phrase se noue, se casse exactement (qu'on me passe l'image) comme on se tord les mains dans un geste d'impuissance.

Mais ces deux lectures ne rendent pas compte de l'œuvre entière. Il y a Victor, le communiste ; les ouvriers qui défoncent le sol au moyen de marteaux pneumatiques ; le prêche en faveur des grévistes ; la prise de position contre la police. Et si *Je* était un roman politique ? Si le scrupule d'une conscience qui semble vouée à l'individuel ne pouvait s'exaspérer qu'au contact de l'histoire et ne se sauver que par elle ? Je vois deux indices à l'appui de cette interprétation : l'importance de la ville au début du roman, et celle du rapport de séance au milieu du récit. Dans les six belles pages du début, glacées, frémissantes pourtant, la ville de Nyon dévoile sa propre mort, « souriante, quotidienne ». Et le malaise du pasteur y est déjà politique. En second lieu, le rapport de séance que Jean-Luc a tant de mal à rédiger est l'acte qui va décider de son insertion à la réalité : « Mon Dieu, aide-moi à faire ce rapport, ou du moins à le mettre en route. » C'est peut-être le moment le plus pathétique du roman : on sent l'homme qui parie sur lui-même. Et, dans la rédaction de ce rapport, n'y a-t-il pas un écho, chez l'auteur, des affres de la création, un tourment du langage ? : « Comment passer d'eux aux mots ? » On pourrait suggérer, parodiant une formule célèbre, que *la création, c'est la politique.* Le rapport sauve les échecs, appelle et justifie le scandale, de même que la fin du roman annule le roman : « Rien n'arrive, il a passé son temps à vouloir se changer. » Il ne s'est pas changé, sans doute, mais il s'est déplacé en se chargeant sur ses épaules, et il a connu « un peu de chaleur humaine ». L'auteur nous laisse entendre que c'est cela vivre.

J'aime ce que Jean-Luc a de frileux et de maladroit. La charité selon Velan, comme la pitié selon Bernanos ou la justice selon Schwarz-Bart n'ont rien de triomphant. Au contraire, elles vous humilient et vous dépossèdent. Tel qu'il est, puéril parfois, avec son apprentissage incessant et sa difficile intimité, Jean-Luc le pasteur me paraît un personnage nécessaire.

LUCETTE FINAS

LISE DEHARME : *Laissez-moi tranquille...* (Julliard).

Ma chère Zazie,

J'ai rencontré Carole. Elle m'a raconté son histoire ou, plutôt, un certain nombre d'anecdotes sur son compte — un certain nombre de nuits.

C'est une personne curieuse. Elle tient (excuse-moi) un peu de nous deux. Elle a ton toupet et ton aisance à se tirer de n'importe

quelle situation. Mais elle n'a pas ce culte, un peu ridicule, reconnais-le, que tu portes à ta virginité, bien au contraire : j'ai dû lui donner, sans le vouloir, mon goût du plaisir et des sensations inédites.

Ce qui m'agace un peu, chez elle, c'est son côté : Laissez-moi tranquille... *Si elle ne veut pas être dérangée, elle n'a qu'à se tenir tranquille elle-même : personne ne lui demande rien !*

Ses parents me paraissent un peu bornés, aussi. Elle a toutes les chances. Une mère et un père comme ça (aveuglés jusqu'à la démence incluse, et bourrés d'argent), on n'en fait plus.

Enfin, c'est une gamine peu sympathique. Et, si j'étais garçon, je crois que j'aimerais la rencontrer, vers trois heures du matin, sur les quais de la Seine.

Je t'embrasse.

LOLITA

Bien sûr. Mais Lolita a oublié une chose bien importante. *Laissez-moi tranquille...* dépasse l'invraisemblance vulgaire du faux réalisme pour atteindre la vérité des contes de fées. C'est une série de petits tableaux irréels, où quelque touche singulière apporte toujours une note magique. Carole, c'est un peu une autre Alice au milieu d'autres merveilles, dont elle révèle la grâce rien qu'à les regarder.

Si bien que, au milieu de cette vague de plaisirs troubles, d'érotisme parfois sirupeux, se dégage une curieuse impression de *pureté*, comme si nous nous trouvions dans un monde où chaque geste sonne juste, simple et naturel.

C'est bien ce monde-là, d'ailleurs, que se construit, tenacement, Carole pour son usage.

Lise Deharme, avec un talent plein d'une audace mesurée, d'une pudique absence de retenue, parvient à nous garder sous le charme et à nous faire croire à cet éden de rêve, à ce paradis non terrestre.

JACQUES BENS

ALAIN MOURY : *L'Affaire d'une Nuit* (Robert Laffont).

Il y a des titres qui manquent par trop d'ambition : ainsi *L'Affaire d'une Nuit.* En cette nuit blanche, en effet, trois destins se confrontent, se heurtent au même barrage d'auto-police, et divergent. Destins assez pitoyables d'une midinette mariée à un petit fonctionnaire égoïste, d'un bourgeois moyen qui se cogne à l'insolite comme le hanneton à la peau du tambour, et d'un professeur qui abrite son égoïsme derrière l'alibi farfelu de l'agitation politique. Tous les pièges du populisme sont disposés sur le chemin du conteur : les terrasses de bistrot, la bière mousseuse, les propos oiseux, etc. Alain Moury, qui ne semble pas les avoir éventés, manque d'y tomber à plusieurs reprises ; à la

Porte Clichy, à Asnières, dans le magasin où Mommessin essaie un complet de confection. Heureusement, la nuit arrive et sauve Alain Moury ; les chausse-trapes disparaissent quand nous entrons dans le cauchemar. Sans perdre jamais le contact du réel, l'auteur nous impose la vision d'un univers brûlant et poisseux, traversé de lueurs blêmes, de cris assourdis par l'effroi, où quelques pensées raisonnables errent comme des fantômes. La rapide et brutale possession d'Odette par Mommessin revêt un caractère quasi onirique, dans une nuit qui semble remonter du fond des âges, malgré les lointains éclats du néon et les feux clignotants. En dépit de certaines faiblesses d'écriture, rarement le sentiment de l'absurde fut exprimé avec tant de violence et de naturel ; peut-être parce que le narrateur s'efface à tel point que *L'Affaire d'une Nuit* nous semble un roman qui s'est écrit tout seul. Au commencement n'étaient pas le Verbe, ni Alain Moury, mais trois personnages ; si Dieu est mort, pourquoi l'auteur existerait-il ? Ce songe burlesque d'une nuit d'été s'achève sur une scène d'autant plus comique qu'elle menace, à chaque réplique, de virer au drame. Et nous verrons un Othello se muer en un Boubouroche qui fuira son infortune en prenant le train de 8 h. 47. J'ai parlé de destins pitoyables ; il n'y a cependant pas de trace de misérabilisme, dans ce picaresque de banlieue où résonne la voix trop oubliée d'Emmanuel Bove.

WILLY DE SPENS



LETTRES ÉTRANGÈRES

POÉSIE CONTEMPORAINE DE YOUGOSLAVIE

Faute de traducteurs, faute aussi d'efforts constants, de notre part comme de la part des historiens de la littérature yougoslave, un très vaste et riche domaine de la sensibilité européenne nous demeurait inconnu. Si l'on songe que sur le territoire de la Yougoslavie actuelle se rencontrent les tempéraments créateurs de l'ancienne Byzance, des peuples slaves, de la catholicité croate, du folklore qui s'est assimilé les raccourcis de la pensée turque, de la Grèce soucieuse de clarté, de la Macédoine farouche et cruelle, de l'Italie raisonnable et péremptoire, des anciennes colonies vénitiennes toutes de fastes verbaux, on aura une idée du magma et de la variété qu'offre sa littérature, et en particulier sa poésie.

Deux ouvrages viennent éveiller notre curiosité, en nous proposant des échantillons aptes à nous confondre et, à la fois, à nous séduire : l'*Anthologie de la poésie yougoslave contempo-*

raine[1], de Zoran Michitch, et *Rends-moi mes chiffons*[2], de Vasko Popa. L'entreprise est courageuse, surtout dans le cas de l'anthologie, car elle ne tient nullement à nous encombrer l'esprit de considérations historiques : nous sommes là face à une poésie vivante, moderne, violente, exacerbée, et on ne nous inflige pas la lecture des précurseurs dont la seule importance est nationale. De grands courants traversent ce lyrisme, venus d'abord de l'Europe centrale : dès 1912, l'influence de l'expressionnisme se fait tyrannique. Comme chez Kafka, chez Musil ou chez Benn, la dérision de soi prend des proportions gigantesques dans les poèmes de celui qui demeure, à soixante-huit ans, le premier poète de Croatie, Miroslav Krléja. Vent de panique, insultes adressées à Dieu, épopée du dégoût, désespoir en la race humaine : tout cela défile en des stances qui sont autant d'accusations véhémentes :

O Grande Chose Stupide, maudit soit ton nom
dans les siècles des siècles !
Des clous sanglants putréfient la main de l'homme,
et un oiseau sinistre chante son chant funèbre...
....
Mes ambitions ?
Néant !
Mes souffrances romantiques ?
Il n'en est point ! Pas même de souffrance ! Il n'en est pas question.
Et mes péchés comiques ?
Il ne reste plus rien !

Si le lyrisme des années 20 est, en Yougoslavie, comparable à celui des autres pays européens : symbolisme attardé, ascèse verbale à la manière de Rilke, grandiloquence à la manière de Gabriele d'Annunzio, les années 30, en revanche, voient un nouvel épanchement des forces subconscientes. En effet, s'il est un terrain où le surréalisme a pris racine aussi fortement qu'en France, c'est bien la Yougoslavie. L'image est reine, avec son cortège de cataclysmes inextricables. Et le surréalisme se prolonge avec une vigueur qu'il ne connaît pas dans les autres pays. Il ne subit une éclipse sérieuse que pendant la seconde guerre mondiale : c'est le moment des poèmes de résistance, à côté desquels les plus belles pages d'Aragon, d'Éluard ou d'Emmanuel font figure de superbes exercices spirituels, plus dominés que vécus. A cet égard, Ivan Goran Kovatchitch est peut-être, de tous les poètes tragiques de l'époque, celui qui a su rendre de la plus noble et la plus durable manière des tortures physiques

1. *Anthologie de la poésie yougoslave contemporaine*, par ZORAN MICHITCH (Pierre Seghers).
2. *Rends-moi mes chiffons*, par VASKO POPA (Pierre Seghers).

qu'on a peine à concevoir. On voudrait citer en entier son poème sur le partisan qui a les yeux crevés, et qu'on oblige à les écraser entre ses doigts :

Les dernières lueurs avant l'atroce nuit
Ne furent que l'éclat vif du couteau,
Le cri, encor blanc, dans ma cécité,
Et la blanche, si blanche peau du bourreau ;
Car les bourreaux étaient nus jusqu'à la ceinture
Et c'est nus qu'ils nous crevaient les yeux.

Mais l'ultime douleur, je ne l'attendais point :
« Aplatis tes yeux », m'ordonna le bourreau.
Sans conscience, je pliai les genoux.
Le liquide des yeux paralysa ma main.
Je n'entendis plus rien, je ne sus plus rien :
L'abîme m'engloutit comme une tombe.

Les horreurs survécues, les blessures pansées, la poésie yougoslave de l'après-guerre connaît une curieuse et unique synthèse du surréalisme et du matérialisme socialiste. Elle est en même temps « engagée » dans un combat social des plus rudes, et capable de porter ce combat dans l'arène des hallucinations et des rêves ésotériques. Telle est, par exemple, la formule d'Oskar Davitcho, chantre de l'introspection et de la machine, de la transe maladive et de la santé à cent mille, main dans la main, drapeau contre drapeau.

Ces dix dernières années voient une nouvelle évolution se faire jour chez les poètes yougoslaves, délivrés de hantises trop particulières et de soucis trop orientés. Il s'agit, pour eux, de faire ce que font chez nous les Michaux et les Ponge, les Char et les Saint-John Perse : redéfinir des rapports compromis entre l'homme et son verbe, l'homme et le cosmos, l'homme et le règne des choses. Par sa concision, sa richesse intérieure et son mordant, Vasko Popa est le plus universel parmi ceux-là :

Que se passe-t-il?
Comme si une chair, une chair de neige
Poussait sur moi.
Je ne sais ce que c'est,
Comme si une moelle coulait en moi
Une moelle froide
Moi non plus je ne sais pas
Comme si tout recommençait
D'un commencement plus affreux
Sais-tu quoi ?
Si on aboyait.

ALAIN BOSQUET

OCTAVIO PAZ : *Le Labyrinthe de la Solitude* (Fayard).

Le Mexique n'est pas un pays comme les autres ; le Mexicain n'est pas un homme comme les autres. Cela, nous le savons tous. Depuis les *Invités du Tour du Monde* jusqu'aux contes brefs et exquis de Pieyre de Mandiargues, les témoins que nous aimons chuchotent et chantent ces axiomes aveugles, ces vérités de mauvaise foi.

Mais il ne suffit pas d'apprendre qu'une géométrie est non euclidienne, il faut encore connaître ses coefficients de courbure, l'angle exact que font entre elles ses parallèles, et les non-contradictions de son cœur. Or nul jusqu'ici ne s'est avisé de trianguler l'espace imaginaire du Mexique. Sans doute nous disait-on qu'on y trouvait des cris : mais nul géomètre ne venait nous enseigner qu'à nos Minutes de silence répondait, homologue, une Fête du Cri. Sans doute quelque sourire oblique y situait-il amicalement les coups de feu succédant aux coups de klaxon. Mais on ne connaissait point les coordonnées cartésiennes, ou polaires, des cadavres dont la raideur hiératique imitait enfin, avec une parfaite et délicieuse insincérité, la politesse vainement poursuivie avant la mort, et sous les balles. Tout était obscur. Sans guide, nous frôlions à chaque pas l'erreur, la mort, ou cette pâleur définitive qui creuse les cernes, accuse les traits et les insulte, prélude au suicide par la pendaison la plus délicate... Point d'honneur : dans quelle région espagnole du Mexique trouve-t-on cette singularité de sa courbe ? « La femme à la maison, la patte cassée » : que devient ce théorème ibérique traduit en langage des voyous respectueux et des femmes qui ne s'ouvrent que par sainteté ? Les mathématiciens étaient cruels, qui négligeaient de calculer, alors que tout était déjà logarithme et blondeur, les éléments du phénomène *pachuco*, la probabilité des *masques*, et la projection du mensonge sur les pyramides non cortésiennes.

Octavio Paz est le mathématicien qui nous manquait. Et il faut lire son traité, où les gratte-ciel verts des lettres, sur la couverture, s'élèvent sur un fond de nuage exact, avec un goût de sel, d'ange, et d'erreur explosive. Lire ? Non ; apprendre. Paz nous rend notre âme d'étudiant émerveillé. Paz fait sauter les chemins du mensonge. Comme un hélicoptère tenace, comme un insecte lucide et un peu fou qui monte et descend sans cesse un brin d'herbe, Paz survole et parcourt son pays, collant à son œil de mouche intelligente la longue-vue sartrienne. Car ce géomètre-voyageur est sartrien, et son livre ne triangule point l'*existence mortelle*, à la manière d'un Heidegger, mais l'*amour inexistant* : c'est-à-dire une pensée mensonge, une vérité de faux-semblant, un courage fuite, une confiance honteuse, un

viol respectueux, un être qui se fait néant, et une présence-absence.

Ce grand livre, et que j'ai lu avec une vorace passion, devrait être commenté gratuitement à tous les touristes, s'ils se rendent au Mexique par la voie des solitudes.

JEAN-PAUL WEBER



LES SPECTACLES

JACQUES AUDIBERTI : *L'Effet Glapion.*

Jouée avec beaucoup de brio au Théâtre La Bruyère, la nouvelle comédie d'Audiberti est faite pour plaire, et seulement pour plaire. Je le regrette un peu. Un large public va être introduit dans un univers mystérieux et riche par des chemins d'école buissonnière qui lui en cacheront et le mystère et la richesse. Non point qu'Audiberti ne soit *aussi* un amuseur : mais la vision bouffonne qu'il a des hommes et du monde ne saurait être réduite à l'insouciance gaie qui enchante les spectateurs de *L'Effet Glapion*. Audiberti est un auteur sombre, attaché à l'énigme du mal, de la maladie, de la mort, obsédé par ce corps absurde et obscène qui est l'instrument de nos rapports humains et sociaux. Il n'est pas jusqu'à l'étourdissante invention verbale (jeux de mots, calembours, contrepèteries, déformations préionesquiennes des sons) qui ne trahisse, chez Audiberti, une profonde défiance à l'égard de ce langage qui nous empâte la bouche et fait plutôt obstacle à l'échange réel des esprits. Il y a bien, dans *L'Effet Glapion*, un médecin, avec un appareil étrange qui donne aux patients des frissons d'un genre nouveau : mais tandis que le public s'esclaffe de ce qu'il croit être une inoffensive plaisanterie sur les inventions de la médecine moderne, il ne voit pas qu'Audiberti poursuit sa méditation angoissée et féroce sur la misère de la condition charnelle de l'homme. De même les prouesses de langage qui émaillent la pièce, loin d'inquiéter, paraissent d'innocentes facéties. La réussite est sûre, le succès est certain, mais ils donnent le change sur les plus secrètes pensées de l'artiste.

DOMINIQUE FERNANDEZ

ARMAND GATTI : *Le Crapaud-Buffle.*

On attendait avec curiosité et sympathie le spectacle inaugural de la salle Récamier, concédée à Jean Vilar comme théâtre d'essai à l'intention des jeunes écrivains que l'immense plateau de Chaillot intimide. On eut donc ce *Crapaud-Buffle*, du jeune

Armand Gatti (journaliste, trente-quatre ans, douze pièces inédites). Sans doute Jean Vilar, depuis qu'il est à la tête du T. N. P., n'a-t-il jamais eu la main très sûre dans le choix des auteurs modernes : *La Nouvelle Mandragore*, qui est du moins bon Vautier, et *Nuclea*, de Pichette (pourquoi, par exemple, ces vaines polémiques avec Sartre, dont les *Séquestrés* eussent trouvé à Chaillot un metteur en scène éclairé et un public averti ?). Mais ce *Crapaud-Buffle* a passé la mesure : on se croyait chez des amateurs, à une mauvaise farce de patronage. Une satire politique qui à aucun moment ne touche juste et glace le rire sur les lèvres ; un symbolisme primaire ; un langage faussement poétique ; l'artifice et la convention répandus à pleines mains ; des chuintements, des hululements lâchés des coulisses dans une pénombre lugubre : quoi ! pense-t-on sérieusement que le public des associations populaires va être ému ? Je ne puis imputer la faute de Vilar à une erreur de goût : il n'y a là qu'un vice de raisonnement. Croire qu'une pièce de théâtre peut être à la fois une œuvre d'avant-garde et un spectacle à large public est un calcul funeste. Voyez cet hybride *Crapaud-Buffle*, en même temps plat et boursouflé, auquel manque non moins la rigueur et la simplicité d'une œuvre véritablement populaire que l'audace des grandes aventures intellectuelles, et qui fait injure aussi bien au peuple qu'à l'art. Mais n'accablons point Armand Gatti : accordons-lui que cette œuvre aberrante est le produit d'une impossible synthèse, et souhaitons-lui de se livrer plus purement à l'une ou l'autre de ses inclinations, pour le soulagement du malheureux spectateur.

D. F.



LES REVUES, LES JOURNAUX

RENCONTRES AVEC SAINT-JOHN PERSE

Trois études de Pierre Guerre, André Rousseaux, Luc-André Marcel escortent, au fronton des CAHIERS DU SUD, *le plus récent poème de Saint-John Perse :* Chronique.

Pierre Guerre raconte la rencontre qu'il a faite du poète à Giens :

Celui qui l'écoute hésite à l'interrompre, à l'approuver même, de peur de faire tomber on ne sait quel brillant pollen. Charme n'est pas le mot exact, c'est fascination qu'il faut dire pour tenter de rendre compte de cette conversation.

Dans le cours d'un même repas, j'ai entendu un jour Saint-John Perse passer d'une vieille chronique d'Asie à une histoire de pétrolier au mouillage dans les eaux d'Europe, puis à une digression sémantique, à propos du terme de marine « éviter », qui se dit d'un navire virant sur son ancre pour se présenter face au vent. Un moment après, il rappelait l'élégance morale de Camoëns, qui voulut revenir d'Extrême-Orient au Portugal parce que son pays entrait en décadence, qui y connut l'extrême misère et la solitude, assisté seulement de son esclave javanais qui mendiait en cachette pour son maître, dans les rues de Lisbonne... Et puis, comme on parlait d'études de droit, le poète rapporta certains de ses goûts particuliers d'étudiant : les vieilles règles des Fors et Coutumes concernant notamment les droits d'affouage et d'abeillage, le droit de suite sur les essaims, et la remarquable jurisprudence romaine pour la répartition aux marchands du blé chargé en vrac sur les navires. Enfin, après avoir évoqué le petit temple taoïste, sur un monticule à deux jours de cheval au nord-ouest de Pékin, où fut écrit en quelques semaines *Anabase*, Saint-John Perse me surprit tout à coup par un large commentaire sur les rapports des hommes de violence et d'action, ou de vaste puissance politique, avec les plus petits oiseaux. Alexandre, le rude Macédonien, partant en guerre avec des oiseaux d'orfèvrerie dans une cage, Charlemagne avec un étourneau vivant ; Gengis Khan contemplant, au bord du désert, un bel arbre plein de nids d'oiselets qu'il fera emporter doucement, avec sa motte, sur un chariot, pour ne pas troubler la gent ailée ; Tamerlan, dans les dernières années de sa vie, s'abîmant de tristesse devant ses grandes volières démontables ; les Gaulois, voués à l'alouette et non pas à l'aigle ; le général Junot, duc d'Abrantès, ordonnant une charge de cavalerie contre les rossignols de son parc de gouverneur d'Illyrie, et plus tard, en pleine folie, se jetant finalement d'une fenêtre de son château de France, pour s'envoler comme un oiseau ; enfin ce « tueur » américain célèbre, détenu à vie dans un pénitencier de Californie, en rade de San-Francisco, qui écrit aujourd'hui, patiemment, et comme tendrement, un livre de réelle autorité sur les passereaux d'Amérique...

Tandis que Saint-John Perse parle, ses paupières parfois se ferment un peu comme s'il voulait mieux scruter une image lointaine. Mais tout de suite son regard reprend son extraordinaire vélocité, une façon de tout voir avec promptitude, avec netteté, avec insistance, une puissance d'œil qui déconcerte presque. Sous la grandeur du front, ce regard atteint une intensité singulière : on dirait qu'il a une sorte d'affûtage intérieur, phénomène invisible mais bien réel, renouvelé seconde après seconde.

***

GRANDEUR DE FAUTRIER

Voici bien trente ans qu'André Malraux signalait l'extrême importance de ce premier en date des peintres informels. Aujourd'hui, son triomphe définitif, plusieurs fois déjà ajourné, semble tout proche ; les expositions se multiplient : à Londres, à Düsseldorf, à New-York, à Turin, à Rome, à Tokio. (La France, comme il arrive à l'ordinaire, sera légèrement en retard.) Francis Ponge écrit à ce propos, dans le MERCURE DE FRANCE *(1er septembre) :*

D'où vient à Fautrier sa qualité ? D'abord d'un métier très sûr, bien entendu, et l'on doit même parler ici d'une virtuosité incomparable ; puis d'une virtuosité qui s'applique, de façon intransigeante, en faveur de son propre goût, compte non tenu de tout l'antérieur de la peinture, destiné à lui servir de repoussoir seulement ; comme aussi des commandes (prétendues) de la mode. L'apport de Fautrier ne nous paraît si important que parce qu'il est entièrement positif. Nulle tentative ici de poursuite et dépassement d'aucune œuvre antérieure ; nulle tentative non plus de contradiction ; nulle trace (mimique) d'ironie, de satire, d'exécration ; nulle recherche appliquée, du genre corvée de laboratoire ; nul retour ou repli vers quelque conception ancienne ; nulle application (à mon su, du moins) d'aucune théorie optique nouvelle. Point d'air de collège ou de fausse érudition. Point de bêtification non plus. Non. Rien que de positif. Certes, la personnalité originale de Fautrier a procédé en brisant, en repoussant autour d'elle tout ce qui l'aurait empêchée de surgir puis de s'épanouir jusqu'aux limites spécifiques où se définit toute personne adulte. Mais rien de polémique-avant-tout dans son propos. Avant tout, quelque chose à dire, qui est de l'ordre de l'enthousiasme tout pur, du droit divin, du bon plaisir, du bonheur d'expression et de la prétention justifiée.

Point de spectacle plus réjouissant, sinon celui de la fureur des médiocres, qui n'aiment pas qu'un astre se lève.

... et plus loin :

Mais ce qui est bien plus extraordinaire, c'est qu'il faudrait encore ajouter, à toutes ces qualités éminentes, un sens de la grandeur et du risque proprement princier, une élégance au moins égale à celle de Manet, un goût du haut cérémonial et une sensualité dont on n'a vu aucun signe en France, je crois, depuis le règne du grand Béarnais.

Cependant Giuseppe Ungaretti, de son côté :

Quand je me trouve en présence de la poésie, je veux dire de la peinture de Fautrier, l'impression de bonheur — et si je parle de moi, comment serait-il possible qu'il n'en fût pas de même pour tous ? — l'impression de bonheur qui s'empare de mes yeux est telle que je ne songe certes pas alors aux raisons ni aux écoles, ni à tout ce que cette peinture pourrait suggérer. Même après coup, si elle me revient à l'esprit, c'est encore et toujours sa singulière puissance de consolation qui me surprend.

Avant tout, Fautrier accomplit ce miracle de revêtir à nouveau l'œuvre d'art d'une beauté analogue à celle qui nous frappe dans les objets de la nature, à certains moments ou en certaines phases.

Non que ses toiles soient des imitations, mais elles paraissent être plutôt des cas particuliers, inoubliables, qui appartiendraient à la vie même de la nature.

***

L'HOMME DE L'ESPACE

Dédié « aux Riverains de la Sorgue », voici le plus récent poème de René Char :

L'homme de l'espace dont c'est le jour natal sera un milliard de fois moins lumineux et révélera un milliard de fois moins de choses cachées que l'homme granité, reclus et recouché de Lascaux, au dur membre débourbé de la mort.

1959



DIVERS

ARTS annonce, dans un éditorial un peu mystérieux, qu'à l'avenir il sera libre, libre comme on n'en a pas idée. On le croit. On se réjouit de le croire.

La noble et courageuse revue de Marc Beigbeder : AU-DELA DE LA MÊLÉE, consacre son sixième cahier à *L'Objection de Conscience* : textes, documents, déclarations et un récit dramatique de Fr. Weiss, dont le héros est l'objecteur saint Victrice, patron des marins.

*

CAHIERS RENAUD-BARRAULT (octobre) : *Claudel devant Tête d'Or*, textes de Paul Claudel, Jacques Copeau, François Mauriac, Jacques Madaule, Stanislas Fumet.

*

LES CAHIERS DES SAISONS (automne) publient, sur les Ménines de Picasso, le style de Philippe Sollers, les événements d'Égypte, les mérites comparés de la Callas et de la Tebaldi et cent autres sujets, un *Journal de Bord* inattendu, curieux.

Les CAHIERS publient aussi un drame de Françoise Sagan...

*

Dans les CAHIERS DE LA LICORNE (VII) un beau récit de l'écrivain hollandais Henk Breuker : *La Peste grise.* Traduction de F. J. Temple.

*

CRITIQUE (octobre et novembre) : *Wittgenstein, philosophe du langage,* par Pierre Hadot.

*

DIOGÈNE (28) : *Difficulté du langage,* par José Ortega y Gasset.

*

L'actrice Nicole Courcel, interrogée par CINÉ-MONDE (15 octobre), avoue gentiment qu'elle n'a pas « une immense culture » et ajoute : « Vous trouvez ça d'une utilité folle, l'orthographe ? »

On ne saurait mieux dire, ni plus spirituellement. Oui, l'orthographe est utile, d'une utilité folle. Car, enfin, quel rapport y aurait-il, en bonne raison, entre la qualité d'une pensée et la correction grammaticale ?

*

LES LETTRES NOUVELLES : Il faut y lire les chroniques de Georges Limbour, et en particulier (4 novembre): *La Machine et la Peinture.* Dans le même numéro, *Notes de Travail pour Tête d'Or,* par André Masson.

*

MERCURE DE FRANCE (novembre) : *Douze poèmes inédits* de Paul Valéry, présentés par Octave Nadal.

*

Dans la belle revue de Marcel Béalu, RÉALITÉS SECRÈTES : *Récit de ma conversion,* par Max Jacob ; *Que dites-vous ?* par Michel Borghini.

*

LES TEMPS MODERNES (octobre) ont commencé la publication des *Séquestrés d'Altona,* de Jean-Paul Sartre.

JEAN GUÉRIN

LE TEMPS, COMME IL PASSE

LA MAISON

LA PORTE

La mouche de feu, si elle entre, n'est plus que murmure d'ombre sous nos poutres. Ciel précoce qui courais les pluies et jetais le grêlon, que te voilà viril ! L'été se tient, bouche ouverte, sur le seuil en un grand cri dont se trouble secrètement la demeure. Mais voici déjà qu'avançant une toisonneuse jambe rousse, la lumière d'automne m'offre, encore bleue malgré la guêpe dépruinante, cette grappe dont on ne se défend guère. Puis la porte fait front sévèrement à l'incandescente rosée des collines.

LA CHAMBRE DU PONANT

L'orme, loin, parle d'orage aux nues en fuite. La chambre s'est accroupie dans sa propre pénombre. Les phlox la gardent à ras de larmier contre les bannières de soie des quetsches. Le coffre bâille sous les solives. Les mites rampent sur les hardes. La lampe contemple l'étroit orbe qu'elle cause. Un grand somme monte à son trône de nuit dans le bruit grêle des tarets à l'œuvre.

LA SALLE

Les bûches beunotes ronflent dans le Fallon sur qui fredonne un chaudron d'eau jauloine. La flamme sans

patience illumine, par les fentes de la fonte, le sommeil tabulaire des pommes. Le voile de givre qui se déchire à la fenêtre laisse le miroir voir le verger qui ploie sous ses glaces. A la soudaine pâle main solaire posée sur la haie, le chèvrefeuille surpris en cheveux devant sa flaque sans défaut, la tête lui tourne et de s'appuyer le dos comme une misère contre le mur.

LA CHAMBRE D'EST

J'habite l'enivrement d'une senteur sacrée. C'est une énorme obscurité de grange qu'ajourent les heurts secs du silex et de longs craquements de planche. Par fierté, le placard aux herbes rares a rangé ses sabots de glaise et de bouse. Le mortier du mur effrite une réminiscence de rivière dans une chaleur de bête mêlée à des fraîcheurs de grès. Le sempiternel feu renaît en un encens de feuilles et de résines avec pour acuité une poignée de sel gemme et pour baume le soleil nocturne des denrées, nèfle et céleri. Et j'épouse la jeune lumière silencieuse du contrevent.

LA CHAMBRE AUSTRALE

Les trophées rouillent, déposés de leur trône. Les portraits moisissent au pied du mur, gardés de chutes et d'honneurs. Les panaches ploient sous la poussière. La gerçure a jeté son filet sur les faïences. Les fêlures ne sont nées ni des colères, trop futiles, ni des conquérants, oubliés comme des fièvres, mais de l'inégale patience sous les poids. Le miroir s'est embué pour ne plus soupçonner d'événements. La fenêtre n'observe que ce qui succède aux hommes : ornières, cimetière, broussailles, l'immense sud du monde où se poursuivent le soleil et la lune.

L'ÉTABLE

Sainte forêt de la paille ténébreuse sur les rives du purin ! La bouse y naît de haut dans la rumeur des songes remâchés ; jusque paraisse le patient maître des aubes.

A cette raie très blême maintenant sous la porte, il est au moins midi dehors. Le temple reste frais sous la raide ramure des râteliers. Il fait longtemps que l'ont quitté à grand souffle les déesses transportant dans l'air bleu leurs cornes.

Le jet de lait tiède ne scandera plus ses ïambes dans la mousse du seau, sous les longues ombres caudales qui fouettaient les poutres. La baratte, au bout d'une grève de galets déserts, et les chambres d'homme, autour, dérivent à des limbes rances.

JEAN GROSJEAN

PROJETS DE PRÉFACE POUR *JEAN BAROIS*

Voici les divers projets d'une préface que Roger Martin du Gard avait envisagée pour *Jean Barois*. Elles montrent l'extrême scrupule de l'écrivain qui, d'une part, avait nettement, dans son œuvre, exprimé sa pensée et sa position, mais craignait en même temps que ce livre n'exerçât sur certains lecteurs une action dangereuse.

G. G.

Lettre d'envoi[1], en date du 12 juillet 1947.

Cher ami, « amateur de déchets »...

Je vous garde ces notes, au lieu de les détruire. Elles datent des années 1910-1913, au temps où j'écrivais Barois. *Amusantes à relire aujourd'hui, je trouve, parce qu'elles montrent à quel point j'étais* obsédé de scrupules, *avant de lâcher ma petite bombe ! Un pétard, que je prenais pour une bombe atomique !...*

J'ai peine à comprendre aujourd'hui comment j'ai pu être, pendant trois ans, hanté par ces projets de Préface, *qui tournent tous autour de la même idée. Je ne me rappelle plus pourquoi j'y ai renoncé, finalement.*

A vous,

RMG

Suivent ces projets sur feuilles séparées, numérotées pour la commodité.

1° Que ceux qui craignent le contact du doute ne s'engagent pas à travers ces pages.

Non que l'auteur ait cherché à tourner cette étude psychologique en controverse religieuse.

Mais la foi est une lumière si précieuse et à la fois si fragile, qu'il serait imprudent à ceux qui, malgré l'ambiance défavorable de la pensée contemporaine, ont su

1. A Roger Froment, qui a bien voulu nous autoriser à publier ces textes.

jusqu'ici en garder le rayonnement intact au fond de leur cœur, de risquer de compromettre un bien si précieux pour le seul intérêt de suivre l'analyse d'un caractère.

Si l'on peut graver au fronton des temples *Hic est quies*... (Hôtel-Dieu), l'auteur ne peut, en toute conscience, inscrire au seuil de ce livre que cette formule peu rassurante : Ici est le trouble et le doute.

2° L'auteur de ce livre est détaché de toute croyance (culte ?) religieuse (confessionnelle ?). Il doit cet aveu au seuil d'un livre où il est parlé de religion.

Il s'est efforcé de présenter, sous un jour impartial, la courbe psychologique d'une âme qui, façonnée par les croyances de l'enfance, s'étant librement développée et dégagée de toute foi, revient à la fin de sa vie aux espérances consolantes de sa jeunesse. Il a cru pouvoir parler avec toute la liberté de sa conscience, parce que, comme l'a exprimé Herbert Spencer... (préface Saussine).

Mais il a une telle crainte de jeter le trouble dans une âme à qui la religion donne la paix intérieure, qu'il prie tous ceux que les doutes n'ont pas atteints de s'abstenir de cette lecture. Pour ceux que l'angoisse d'une crise personnelle a déjà troublés, qu'ils abordent ce livre avec l'esprit apaisé, l'émotion sincère, la pureté de conscience avec lesquelles il a été écrit (voir préface Religion d'un Père).

3° Les pharmaciens collent sur les produits dangereux une étiquette rouge, marquée d'une tête de mort : POISON.

Puisque cet usage prudent n'a pas son équivalent en librairie, je voudrais que cette préface servît d'étiquette rouge à ce livre et avertît de loin le lecteur qu'il n'a pas affaire à un produit inoffensif.

C'est à ceux qui, de près ou de loin, active ou tiède, ont conservé la foi et y puisent une force, si tremblante soit-elle, que je m'adresse. Ce livre ne peut que vous faire du mal. Ne l'ouvrez pas.

Ce livre est plein de doute, et le doute est un corrodant

dangereux. Fuyez son action. Ne vous imaginez pas, surtout, que votre foi est assez solide pour affronter le choc. Toute foi est fragile : le croyant a tout à perdre ; l'incroyant, plus rien. La partie n'est pas égale. Ne cherchez pas à confronter deux conceptions différentes de la vie ; vous ne pouvez qu'y détruire votre paix intérieure, si vacillante soit-elle.

Je supplie ceux qui ont encore une armature de croyance catholique de ne pas en contrôler la fermeté, par coquetterie, ni même par excès de confiance en eux. Ce n'est pas à eux que ce livre s'adresse. S'il n'y avait qu'eux, ce livre n'aurait pas paru, car il ne peut que leur faire du mal, pour rien. C'est pour ceux qui souffrent du terrible conflit contemporain entre une hérédité mystique latente et une éducation scientifique qui lui est inconciliable, que j'ai, sciemment, voulu écrire ce livre.

Pour les autres, au même titre que le pharmacien qui dénonce ouvertement la présence d'un poison et s'en remet à la prudence de chacun, j'estime mettre, par cet avertissement, ma responsabilité à couvert.

« Il n'y a pas une force au monde, a dit Renan, qui puisse empêcher un homme de publier ce qu'il croit être la vérité. »

4° Si je mettais en tête de mon livre l'avis suivant, bien troussé :

Ce livre peut, par son sujet et sa forme, sembler une attaque de la religion et une profession motivée d'athéisme.

L'auteur craint tant d'ébranler sans le vouloir la foi de ceux qui y trouvent du prix et des forces, qu'il les supplie de passer outre, et de ne pas le lire.

Il leur demande seulement de ne pas lui garder rancune de ce faux départ, et de ne pas le considérer, sans l'avoir lu, comme un dangereux fanatique. Toute conviction est respectable, surtout quand elle respecte les autres. Et ce présent avis en est la preuve.

(RMG avait souligné de bleu, en marge, les dernières lignes, à partir de « sans l'avoir lu ».)

5° Dans la préface, au sujet du conflit actuel, employer le mot de *Prière des agonisants* pour donner au titre sa signification complète dès le début de la lecture.

Que les *agonisants*, ce sont les catholiques intellectuels, qui essayent de concilier la foi de leur atavisme avec les enseignements de l'éducation positive de la science.

6° *Épigraphe.*

« Si elles ne sont désespérées et chaudes comme la vie même, que me font les idées ? »

7° Épigraphe ?

« Je ne suis pas de ceux qui pensent que le pommier a un but en donnant des pommes; il donne des pommes suivant sa nature (je fais comme le pommier). »
(Le Dantec, *Athéisme*, p. 16.)

8° « Je ne crois pas que le diapason ait un but en donnant le *la* ; il y est contraint par la nature de son métal.
» Je fais comme le diapason. »
(Ou la cloche.)

9° *Tharaud.* Le coltineur débile, p. 95-96.
Le droit de tout dire.

« *Je ne suis pas plus mauvaise que la sève au printemps.* La vie ! La vie ! Du jour ! »

10° Que si l'on reproche à ce livre d'être déprimant et triste, on ne s'en prenne pas à l'auteur. On n'est pas maître de vouloir ses pensées ; on n'est même pas toujours maître de les cacher ou de les taire.

Il faut penser comme on est.

Comment ne pas être pessimiste ? Il n'y a que la foi qui explique l'optimisme. Et la foi ne s'impose pas.

11° On m'objectera :

« Pourquoi faire du mal à des âmes croyantes par le doute ? »

Comme dit *Rod* (Idées du temps présent, p. 158) :

« L'immense majorité des hommes a plus besoin de *tranquillité d'esprit que de vérité.* »

12° *Romain Rolland.* Vie de Tolstoï, p. 201.

Le droit de parler.

« Que de fois un artiste — un artiste digne de ce nom, un écrivain qui connaît le pouvoir splendide et redoutable de la parole écrite — se sent-il oppressé d'angoisse au moment d'écrire telle ou telle vérité.

» Peer Gynt endort, avec ses contes, sa vieille maman mourante. »

(En note : « J'écris des livres, c'est pourquoi je sais tout le mal qu'ils font... » (Lettre de Tolstoï à Vériguine, 1898.)

13° *Le droit de parler.*

On me dira : « Vous n'aviez pas le droit d'aborder ces problèmes. »

Monod. Croyants et athées, p. 252.

« On n'a pas le droit de soulever les questions qu'on s'avoue incapable de résoudre, répliquera-t-on.

» Ou bien ces critiques trouvent en vous un écho, elles prêtent une voix à vos propres doutes, et alors ce n'est pas moi qui trouble votre foi. »

(Oui, mais seulement au point de vue de l'intelligence. L'argument ne vaut pas pour ceux que leur foi *ébranlée un peu* CONSOLE tout de même.)

14° *Rod.* Idées du temps présent, p. 122.

Rôle de l'écrivain.

(A propos des livres de Bourget. Sont-ils bons ou mauvais ? S'il s'agit pour l'écrivain d'exercer une influence directe sur les mœurs, ils sont mauvais. Mais :)

« A côté de la morale qui veut guider les actes, il y a celle qui veut guider les pensées.

» Et il sera selon ses forces, à sa manière, un brave ouvrier, un bon laboureur. »

15° *Respect de l'illusion d'autrui.*

Doit-on dire ce qu'on sent, ou faut-il se taire, pour ne pas détruire une illusion utile aux autres ?

Voir la citation de Spencer, en épigraphe, au « Voile de Tanit », de Saussine (H. Spencer, *Premiers principes*, p. 108).

Voir citation de Renan, dans *Wilf. Monod*, « Aux croyants, aux athées », p. XXXII.

Voir même volume, introduction, p. III, V, IX.

16° *Avertissement.*

Ce livre est partial. Je m'en excuse. Pour naïf que cela puisse être, je m'en suis aperçu lorsqu'il a été terminé (ceci encadré de rouge par RMG).

Je pourrais trouver des excuses dans le trouble de la crise religieuse que l'humanité traverse. Je ne pense pas en avoir besoin. Il y a des sujets brûlants où l'impartialité est au-dessus des forces humaines. Que celui qui ne s'est jamais passionné jette la première pierre...

ROGER MARTIN DU GARD

LE MOIS

LE GALA DE *TÊTE D'OR*

Ce fut une soirée exemplaire.

On pouvait craindre que la Haute Cour devant qui comparaissait *Tête d'Or* : ministres, ambassadeurs, académiciens, hommes et femmes du monde, couturiers, vedettes de la chanson ou de l'écran, n'osât, sous les yeux du général de Gaulle, assumer sa mission historique. Elle l'a fait avec autant de naturel que de courage. Elle ne s'est point dérobée à l'épreuve. C'est un grand réconfort que de sentir de nos jours cette constance de l'esprit critique et parisien. Tout peut changer : il nous reste.

On se préparait a un spectacle austère, disons le mot : ennuyeux ; et c'était bien là le danger, car l'on s'accommode de l'ennui, surtout dans une soirée officielle. Par bonheur, le spectacle a sur-le-champ révélé son caractère : plus « pénible »[1] encore qu'ennuyeux ; c'était un « scandale », un « guet-apens », ou l'une de ces monumentales « erreurs » que peut commettre un ministre de la Culture, quand il s'appelle André Malraux. Encore fallait-il savoir comment se tirer de ce vilain tour ; chacun l'a fait à sa manière : par l'ironie, le mépris, la révolte ou le départ immédiat. J'aime beaucoup la manière d'Edgar Faure ; elle témoigne d'un esprit à la fois lettré et rompu aux variations de la fortune : *C'est la revanche de Labiche sur Malraux*, a-t-il

1. J'emprunte ces mots aux comptes rendus de la soirée, particulièrement à celui de *Paris-Presse*, qui nous rapporte aussi les propos de quelques personnalités à l'issue du spectacle.

déclaré. La réplique de Marcel Aymé n'est pas indigne de son théâtre : *J'étais au bistrot. Je regrette de n'avoir pas vu la tête des autres, après.* Joseph Kessel se montre d'une énergique concision : *Je m'en souviendrai !* La réponse de M. Yves Saint-Laurent tombe avec décence au-dessous du genou : *J'ai une intelligence trop moyenne pour avoir une opinion.* Mais, Dieu merci, Jean-Pierre Giraudoux ne manque point d'opinion et sait joindre au sens de l'art celui des misères du peuple : *Il était scandaleux, pour l'inauguration du Théâtre de France, d'infliger aux Parisiens — qui ont déjà traversé tant d'épreuves — le navet le plus célèbre interprété par le plus mauvais comédien.* Quant à Marcel Jouhandeau, s'il gémit : *J'ai reçu une brique en pleine figure,* c'est sans doute avec une pieuse jubilation, sachant bien que la pierre fait du lapidé un élu et lui pave aussitôt le chemin du Ciel... Citons enfin deux réponses qui se rejoignent et éclairent le débat : *L'intérêt de la pièce,* dit Georges Neveux, *est dans une réplique : « C'est le premier ministre qui fait tout »* ; et Mme Line Renaud : *Pour une fois que le Général va au théâtre, il n'a pas de chance.* Ainsi se trouve dégagé un élément inattendu, qui ne peut suffire à sauver la pièce, mais qui nous permet de découvrir chez l'auteur une sorte de sens prémonitoire : tout s'est passé comme si Claudel, à vingt et un ans, avait prévu l'avènement du général de Gaulle, la soirée nationale et, près du Chef de l'État, la diligente ferveur d'André Malraux.

Mais enfin, hors de ces rencontres assez curieuses, il n'y a rien d'autre, dans *Tête d'Or*, que Claudel. Et que l'auteur de *Tête d'Or* ait vingt et un ans, cela ne se laisse pas oublier, cela prêterait même à l'indulgence ; mais ce sont les vingt et un ans de Claudel : donc, une œuvre parfois confuse, avec des gaucheries (c'est qu'il forge son instrument), d'apparentes longueurs (c'est que l'œuvre n'est pas encore assez vaste), des influences mal assimilées (Eschyle, Shakespeare, surtout Wagner et le symbolisme), un déchaînement brutal, des extravagances baroques, de la cruauté, çà et là un accent rauque et tendre (dans les dialogues de Tête d'Or et de Cébès, c'est-à-dire d'un Claudel partagé), soudain l'irruption d'un théâtre insolite (la parade chinoise de la Princesse masquée), et déjà le souffle, la force, l'éclat, la

magnificence du grand Claudel. Bref, après soixante-dix ans, c'est encore une explosion. On s'en préserve comme on peut.

Et c'est un défi. Car voilà un conquérant qui n'a de morale et de repères que sa volonté de puissance ; qui, lui parle-t-on du peuple, de la justice ou de la pitié, répond : « Moi ! » ; qui dépossède et tue un vieux roi sans défense (quasi républicain), puis chasse et bafoue l'héritière légitime ; qui fait de la terre connue son champ d'action et de ravage, sans répit, sans même jouir de sa conquête ; qui est tué d'ailleurs (mais, si jeune, c'est encore une insolence) et, mourant, hurle les pires imprécations contre un monde où tout passe, sous un ciel vide. N'est-ce pas assez ? Voici une fille que l'on cloue à un arbre par les mains — la droite, et quels cris de douleur ! puis la gauche — sur la scène, devant les yeux du Président de la République, du ministre de la Culture et de la haute Assemblée. Et ces vociférations, ces plaintes, ces tortures, ces morts, cinq cadavres en deux heures, cet *Ubu* tragique : tout cela pour l'inauguration du Théâtre de France, avec la complicité de Jean-Louis Barrault, d'Alain Cuny, d'Arthur Honegger flanqué de Boulez, et d'André Masson [1]. C'était bien une provocation ; et les spectateurs du Gala ne s'y sont pas mépris, qui ont dénoncé comme il convenait la scandaleuse et virulente jeunesse de ce monstre.

DENIS PÉRIER



CHRONIQUE DE L'OIE

Il serait trop simple, cher ami à la fois si près et trop lointain, que je me borne à vous dire que le jardin d'Aimé Craipeau a de belles pommes de terre et que la tombe du notaire s'orne de fleurs en forme de chapeau. Tant pis si j'en suis insupportable, j'aime vous conter par le menu mais sans

1. Excellente, la mise en scène de Barrault; et Cuny ne se trouve nullement écrasé par son terrible personnage. Quant aux décors et aux costumes, au jeu mouvant des lignes et des couleurs, je doute que l'on ait jamais montré un art plus vif et plus sûr que ne fait ici André Masson.

trop tout de même insister sur le gruyère d'une clientèle chicanière qui s'en bouche les oreilles.

A quelqu'un qui nous disait utiliser beaucoup d'eau je réponds : « Ça prouve que vous êtes des gens propres », mais le charron René Cartron de dire : « Mais non, c'est les gens sales qui se lavent, les gens propres n'ont pas à le faire. » Mais cela n'a rien à voir avec l'histoire de ce crayon de papier amoureux d'un crayon à encre. Ça avait d'abord marché, mais la mauvaise entente n'avait pas tardé à régner, chacun se croyant d'une race supérieure et d'une fonction suprême. Et dimanche, tandis que des dévots se rendaient à la grand-messe des Essarts, où l'abbé Sachaud vient d'être nommé curé doyen, j'ai écrit ceci :

Êtes-vous la lie du catholicisme ou le dessus du panier ?
Êtes-vous pour le plébicisme du royaume des vanniers ?
Êtes-vous pour ou contre ma tripaille étendue au soleil ?
Êtes-vous pour les beaux yeux de la reine des merveilles ?
Êtes-vous pour le café pour fuir le sommeil ?
Êtes-vous pour la leçon de natation sur la plage afin de regagner
[la terre à la nage ?
Êtes-vous mauvais ou quelqu'un de bon à qui on peut se fier ?
Êtes-vous con ou fou à lier ?
Êtes-vous galvanisé contre la rouille ou cuirassé contre la
[crainte qu'on vous souille ?
Et moi je suis un questionneur cherchant midi à quatorze
[heures.

Pendant ce temps, le maître maçon Ferdinand Nau, des Essarts, répare à la Tanchère de l'Oie les bâtiments du domaine agricole de M. Fontenit, conseiller municipal, et il lui a remplacé le beau vieux mur malheureusement croulant de son étable par du parpaing. C'en est tout défiguré et on voit illico que ce n'est pas une restauration signée Viollet-le-Duc. Un gamin du receveur moraliste a fait une chute de bicylette. Jean Daviet circule énormément à vélomoteur seul ou accompagné de l'arpète de la menuiserie Chanson.

J'ai appris que près de Coursac, berceau de ma famille, il y avait maintenant un barrage sur la Dordogne.

Je viens d'acheter pour trente francs de plant de salade. Le marchand de sardines doit passer cet après-midi. Beau temps pour le marchand de bière. Le sergent Gilles Soulard rentre du régiment.

Comme vous le voyez, il ne manque que du crottin pour faire pousser en vitesse, mais on a bien le temps, surtout si c'est pour trouver la sottise au bout du quai ou son râtelier aux ordures ou dans le pot de confitures. Un trident n'y pourrait rien et un pamplemousse pas davantage. Mais quel bonheur si la toupie ronflait moins fort même en allant encore plus vite. De toute façon, les feuilles attendront toujours l'automne pour tomber et l'hirondelle pour hiverner. Mais pour attendre que le scandale éclate rien de tel que de semer à contretemps.

La couverture rouge de l'héritage superflu n'en conservera pas moins la chaleur, bonheur du frileux.

Ma femme qui n'admet absolument pas chez moi l'emploi de lieux communs vient de prendre un air excédé en m'entendant dire à notre Dédé : « Comment ! tu ne sais pas la hauteur de tes chaussettes, tu ne les as donc pas mesurées ? Mais c'est de la plus haute importance. »

Le père Ginhert, son père qui est dans les âges de de Gaulle, a le droit d'user de lieux communs autant qu'il lui chante et il ne s'en prive pas, mais il paraît qu'un auteur de la N. R. F. ne peut et ne doit se le permettre, que c'est indigne de sa part. Quel revers de la médaille. Mais par-dessus le mur mitoyen du jardin je reste aux premières loges pour voir les travaux toujours en cours.

GASTON CHAISSAG

***

LA MORT VOLONTAIRE

Navrante pour les amis, effrayante au regard des gens bien acclimatés ici-bas, subversive selon plusieurs lois civiles ou religieuses, cependant la mort volontaire fixe mieux que l'autre peut-être la silhouette d'un homme, et, quand il fut artiste ou écrivain, elle donne à l'œuvre un éclat singulier.

Celui que pour la sienne avait désiré le philosophe viennois Otto Weininger, par exemple. Et qui ne fut tenté quelquefois par ce beau brillant sinistre, ces contrastes de feu et d'ombre comme sur les vieux daguerréotypes ? Divers climats spirituels, le stoïcisme, le dandysme, le nihilisme, le culte de l'inconscient, portent en eux le germe de la mort volontaire. L'on peut constater aussi qu'elle est ou qu'elle fut particulièrement fréquente à l'intérieur de certaines écoles ou communautés poétiques telles que jadis le romantisme (allemand surtout) et présentement le surréalisme, mais je ne pense pas que l'on puisse tirer le moindre argument de là pour glorifier ou pour mépriser l'un ou l'autre. Venons-en simplement à ce qui est et qui nous attriste : la nouvelle que deux hommes que nous admirions et qui avaient joué un rôle important dans le mouvement surréaliste, Wolfgang Paalen et Jean-Pierre Duprey, ont choisi de terminer volontairement leur existence.

Wolfgang Paalen était né à Vienne en 1905. Un peu avant la guerre, il était parti pour le Mexique, dont il s'était rarement absenté depuis lors. Son œuvre picturale est aussi variée qu'abondante, comme si ce peintre, sans jamais cesser d'être original, n'avait jamais non plus cessé de se chercher, comme si rien de ce qui sortait de ses mains ne le contentait absolument. Figurative ou non, la peinture de Paalen, dans ses diverses manières, est toujours élémentaire et naturelle, quoique le rôle attribué au règne minéral y soit peut-être prédominant, et que le végétal y soit avantagé aux dépens de l'animal. Ainsi cette œuvre, dont le grand sujet est évidemment la création universelle, produit aux yeux du spectateur un monde un peu froid sous ses innombrables aspects, gouverné par un esprit qui reste lucide et « philosophique » même quand il recherche la fantaisie ou le délire. Ajoutons que Paalen avait enrichi l'arsenal surréaliste par l'invention du « fumage », délicat procédé automatique dont il n'usa pas très longtemps. Dans ces dernières années, sans négliger la peinture, il avait écrit (en anglais) plusieurs essais d'ethnographie et d'archéologie. Fascinant et fin, Paalen était une sorte de grand seigneur illuminé tombé du XVIIIe siècle dans les temps modernes.

Jean-Pierre Duprey, poète, sculpteur et peintre, était né, lui, à Rouen, en 1930. Quoique son œuvre de sculpteur (bronze et fer forgé principalement) soit appréciable et qu'elle fournisse aux textes une sorte de commentaire concret, c'est le poète ici qui est primordial, et il mérite assurément que l'on fasse un effort pour l'apercevoir. Duprey n'a publié pendant sa vie qu'un petit livre : *Derrière son double* (1949). D'un autre, *La Forêt sacrilège*, qu'il laissa, je crois, à l'état d'ébauche, l'*Anthologie de l'Humour noir* présente un fragment que je viens de relire avec une très grande émotion, car il s'agit d'une scène où la mort triomphe de la façon la plus sombre et la plus décisive. La forme dramatique, dans les écrits (rares) de ce temps-là, souligne une certaine influence de Jarry, et plus d'une fois l'on pense aux *Prolégomènes de Haldernablou*, mais Mallarmé (celui d'*Igitur*) et Lautréamont sont reconnaissables aussi, avec quelque chose d'innocent et d'enfantin cependant dans le désespoir, qui est assez bouleversant. Il n'est rien que je sache dans tout ce qu'écrivit Jean-Pierre Duprey qui ne porte le signe des forces les plus obscures qui envahissent parfois l'esprit humain, rien qui ne soit marqué par l'appréhension de la nuit et de la mort. La seule protestation qu'il oppose est son rire ironique, comme un consentement moqueur à l'inévitable.

Avant de mourir, Duprey a mis en ordre ses derniers poèmes, et il leur a donné un titre : *La fin la manière.*

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

***

PETITS MÉTIERS

LE CHAUFFEUR DE TAXI

Le chauffeur de taxi
a pris en charge un jeune couple
où les emmène-t-il ?
peu leur importe pourvu que
la course soit longue et inutile.

De temps en temps le chauffeur de taxi
pour surveiller la route
lève les yeux vers son rétroviseur
et ne rencontre dans son champ
l'une vers l'autre se penchant
que deux âmes sœurs.

LE REPASSEUR

Le repasseur de couteaux
ciseaux rasoirs
à sa machine s'installe
et du matin jusqu'au soir
actionne les pédales.
Penché sur sa roue
qui chantonne en cadence
où en est-il du Tour de France ?

LE RACCOMMODEUR DE FAÏENCE

C'est en rajustant les légendes
des assiettes à dessert
que le raccommodeur de faïence
s'est acquis tant de savoir
dans les préceptes de l'existence.

PETITE MÉCANIQUE

L'horloger Loupalœil
démonte les cercueils

Range avec soin les vis
un' deux trois quat' cinq six

Quand il arrive au mort
remplace le ressort

Et puis fort dextrement
remonte l'instrument

Y colle son oreille
lève les bras au ciel

Bon perdons pas not' temps
retour au fabricant.

PIERRE CHALEIX



INSTANTANÉS AMÉRICAINS (III)

L'Américain n'aime pas beaucoup l'homme ; il aime ses semblables : ce n'est pas la même chose. Et il n'aime pas beaucoup la nature pour elle-même : il faut que la forêt soit utile à ses poumons, que sur la colline on puisse installer un golf, que sur la plage il puisse se détendre sans être dérangé. Mais il aime les objets, n'importe quels objets manufacturés. « La gadgetocratie », disait de l'Amérique un ministre hindou. « Les Russes ont commis une grave erreur en nous battant sur notre propre terrain, celui des joujoux, m'a confié un homme d'affaires, le lancement du Spoutnik nous a tous blessés, humiliés, réveillés. Nous finirons par les envier ou, ce qui est pire, par les admirer. Alors, nous serons vaincus. »



Piquets de grève autour de la Maison Blanche : une quarantaine de Noirs, chapeau sur la tête, les uns adolescents, les autres proches de la vieillesse, portent des pancartes en anglais et en hébreu : « Nous sommes les Juifs esclaves de l'Amérique », « Renvoyez-nous à Jérusalem ». Je ne puis m'empêcher de demander quelques renseignements à l'un des manifestants : ils se sont convertis au judaïsme, ils sont pauvres, ils se sentent persécutés, ils demandent que le gouvernement paie leur voyage en Israël. « Vous venez de

là-bas ? dis-je. Tous les hommes viennent de là-bas. Et les autorités israéliennes ? — Elles ne veulent pas de nous, car nous sommes noirs. »

***

Le présent, ça va. L'avenir, c'est mieux. Le passé, c'est inutile, et ses leçons, si leçons il y a, sont contradictoires. A Brandeis, je fais mes cours sur Ionesco, Beckett, Robbe-Grillet, Butor, Sarraute, Cioran. Mes étudiants en redemandent : à leurs yeux, c'est la seule littérature qui compte, celle de demain. Ils n'ont lu ni Racine, ni Descartes, ni Molière, ni Balzac. L'un des plus brillants m'a dit : « On veut être « dans le coup » ; il sera toujours temps de combler les lacunes et de revenir en arrière. »

***

Je faisais une conférence à Yale. Par la fenêtre, un écureuil gris — l'Amérique en est infestée — est entré dans la salle, a hésité, a sans doute trouvé que la fraîcheur lui convenait, est venu s'asseoir sur un fauteuil en velours rouge. Je n'ai pas eu de meilleur auditeur. Je parlais de Sartre, de Camus, de Blanchot. Pour lui rendre hommage, j'ai cité Jammes et Supervielle.

***

A Albany, entre deux autocars, j'aperçois sur la couverture d'un « magazine » d'aventures, *For men only*, ce titre : « Arthur Rimbaud et son enceinte de femmes esclaves. » L'article, illustré de dessins réalistes où l'on voit le poète chaussé de bottes de parachutiste et portant un bracelet-montre, le visage calme et beau, les traits ressemblant à ceux de Gregory Peck, est un chef-d'œuvre du genre. Il est signé Alex Austin, qui aura droit à notre éternelle gratitude. En voici un passage :

Suzette Grenier prit le bras de Rimbaud et le conduisit dans sa chambre... Bientôt elle s'éprit profondément de cet étrange jeune homme qui évoquait pour elle des lieux et des

aventures fantastiques, qui lui disait combien elle était belle et combien belle serait leur vie ensemble. Suzette continua son travail, chaque soir, autour des Halles. Elle remettait à Rimbaud l'argent qu'il lui fallait pour ses drogues et, après la fermeture des cafés, ils allaient chez elle, où il lui faisait oublier les hommes avec qui elle avait été, les hommes avec qui elle irait le lendemain et le jour d'après... Mais un soir que Suzette Grenier revenait chez elle, Rimbaud n'était pas là. La jeune fille pensa qu'il était allé faire un tour et qu'il avait oublié l'heure. Elle se déshabilla, se lava et se mit au lit, sans éteindre la lumière, pour ne pas s'endormir avant son retour. Soudain, une heure plus tard environ, il y eut un grand remue-ménage de rires et de cris dans l'escalier et le couloir, puis tout près de la porte... Rimbaud était là, un regard sauvage dans ses yeux drogués, et il poussa une grande négresse dans la chambre.

« *Eh bien*, nous y sommes ! annonça-t-il. Mon palace ! »

La femme était beaucoup plus grande que Rimbaud. L'air de son visage était profondément sensuel, ses yeux étaient voilés et inquiets sous leurs paupières lourdes. Rimbaud la traîna jusqu'au lit, et c'est seulement après qu'ils s'y furent renversés qu'il aperçut Suzette, ratatinée de douleur et de honte, larmes aux yeux, le drap tiré sur sa nudité.

« Ah ! il y a celle-là, dit Rimbaud en haussant les épaules. J'avais oublié. Mais nous allons nous débarrasser d'elle. » Ceci dit, il tira Suzette Grenier toute nue hors du lit et la frappa avec violence alors qu'elle se débattait... Avec rudesse, il parvint à jeter la jeune fille nue sur le palier, verrouilla la porte, puis se tourna, avec le sourire, vers la négresse. Le corps de Suzette Grenier fut retrouvé dans la Seine, le lendemain. La police conclut au suicide... »

ALAIN BOSQUET

TEXTES

LA CÉRÉMONIE RELIGIEUSE ANNUELLE DES *MANDAN*

« Il y a, au Salon, deux curiosités assez importantes », écrivait Baudelaire en 1846, « ce sont les portraits de Petit Loup *et de* Graisse-du-dos-de-Buffle, *peints par M. Catlin, le cornac des sauvages... M. Catlin a impérieusement rendu le caractère fier et libre, et l'expression noble de ces braves gens... Quant à la couleur, elle a quelque chose de mystérieux qui me plaît plus que je ne saurais dire. Le rouge, la couleur du sang, la couleur de la vie, abondait tellement dans ce sombre musée, que c'était une ivresse. »*

Le peintre américain, George Catlin, venait de passer huit années dans la partie la plus sauvage de l'Amérique du Nord, partageant la vie de ces peuplades dont il voulut être à la fois le peintre et l'historien. Voici l'un des tableaux les plus curieux de son livre, Les Indiens de la Prairie, *traduit pour la première fois en France par Fance Frank et Alain Gheerbrant*[1].

Oh ! *horribile visu*, et *mirabile dictu* ! Dieu merci, c'est fini, et je vais pouvoir vous raconter tout ce que j'ai vu.

Cette *cérémonie religieuse annuelle*, que j'attendais depuis si longtemps, vient de se terminer après avoir duré quatre jours. J'ai pu assister, dans la loge-médecine, à des scènes extraordinaires et terrifiantes. Je suis le premier homme blanc qui ait été admis à les voir, et je crois en avoir compris le sens.

1. Ce livre paraîtra prochainement au Club des Libraires de France.

Mon carnet de croquis ne m'a pas quitté tout le temps de la cérémonie. J'ai pu faire de nombreux dessins sur le vif, et prendre beaucoup de notes dont je vous livre le résultat.

Je rappellerai tout d'abord que les *Mandan*, à l'instar de la plupart des Indiens, croient en un Grand Esprit, ou Esprit du Bien, et en un Mauvais Esprit, ou Esprit du Mal, de même qu'ils croient en une vie future.

Mais, disent-ils, — et là leur opinion diffère de celle de leurs voisins, — le Mauvais Esprit existait bien avant le Grand Esprit, et lui est très supérieur en puissance. Toujours selon leur croyance propre, la vie future réserve aux coupables des châtiments, non point éternels, mais proportionnés à la grandeur de leur faute. Car ils ont un enfer et un paradis, mais la rigueur de leurs hivers fait qu'ils les imaginent à l'inverse de nous. L'enfer, disent-ils, est fait d'une hideuse étendue de neiges et de glaces, quelque part aux confins du Grand Nord. On y endure d'affreux tourments. Le paradis, tout au contraire, se situe sous de douces et clémentes latitudes. Les bisons y abondent, ainsi que tout ce qui peut permettre d'y couler des jours de rêve, au milieu du luxe et des plus ravissants plaisirs. Ce n'est point là que l'on rencontre l'Esprit du Bien, mais aux enfers, où il attend les pécheurs pour statuer sur leur sort et aviver leurs souffrances par sa présence. C'est donc le Mauvais Esprit qui réside au paradis, où il s'efforce de tenter encore les élus. Malheur à eux s'ils l'écoutent, car, les récompenses n'étant pas plus définitives que les châtiments, ils risquent alors de voir s'ouvrir devant eux les portes de l'enfer.

C'est pour assurer leur entrée future sur les merveilleux terrains de chasse de ces *Champs Élysées* que les *Mandan* se soumettent aux horribles tortures que je vais décrire, ce qui expliquera au lecteur la raison d'être de ce préambule.

Ajoutons pour le clore que cette cérémonie religieuse a, si j'ose m'exprimer ainsi, trois autres objets distincts.

Premièrement : commémorer la fin du déluge, qu'ils nomment *Mee-nee-ro-ka-ha-sha*, ou La-Retraite-des-Eaux.

Deuxièmement : la danse *Bel-lohck-na-pic*, ou Danse-du-Bison-Mâle, qui doit être strictement observée pour que viennent les bisons.

Troisièmement : une sorte d'initiation des jeunes gens parvenus à l'âge viril, par une série de privations et de tortures.

Comme je l'ai déjà fait remarquer, la cérémonie doit commencer le jour où les saules sont en pleine feuillaison; car, dit la tradition, « le rameau que l'oiseau apporta était couvert de feuilles » ; cet oiseau, c'est la tourterelle, qu'ils appellent l'oiseau-médecine et que les chiens eux-mêmes ont appris à respecter.

J'étais donc, l'autre matin, en train de prendre mon petit déjeuner en compagnie de M. Kipp, lorsque tous les chiens du village se mirent à aboyer, et les femmes à pousser des cris et des hurlements, comme si un invisible ennemi nous attaquait.

« Ça y est ! s'exclama mon hôte en quittant la table. La grande cérémonie a commencé. Laissez là votre couvert, monsieur. Prenez votre carnet de croquis et dépêchons-nous si nous voulons n'en rien perdre, car le commencement est aussi curieux que le reste dans cette étrange affaire. »

En quelques secondes nous étions devant la loge-médecine. Autour de nous, les femmes et les enfants, debout sur les toits, regardaient fixement en direction du soleil levant, au milieu d'un indescriptible concert de cris, d'exclamations et d'aboiements. On pouvait distinguer sur la prairie une silhouette solitaire qui s'avançait vers le village.

Il semblait que la communauté fût menacée d'un danger immédiat. On avait rassemblé les chevaux à l'intérieur de l'enceinte fortifiée ; les arcs étaient bandés, prêts à tirer ; les guerriers se peignaient le visage de noir ; on muselait les chiens ; bref, le combat paraissait imminent.

Cependant l'homme approchait toujours, marchant sur le village d'un pas calme et régulier. Bientôt il franchissait l'enceinte sans rencontrer d'opposition et parvenait sur la place centrale, où les chefs et les braves, qui s'étaient rassemblés pour l'accueillir, lui serraient la main avec cordialité, comme s'ils retrouvaient une vieille connaissance. Ils l'appelaient *Nu-mohk-muck-a-nah*, ce qui veut dire Le-Premier-Homme. Le corps de cet étrange personnage, à peu près nu, était badigeonné de terre claire, si bien qu'il avait

quelque ressemblance avec un homme blanc. Ses épaules étaient recouvertes de quatre peaux de loups blancs, tombant comme une cape. Sa coiffure était faite des dépouilles de deux corbeaux. Il portait dans la main droite une longue pipe à laquelle il paraissait accorder une grande importance. Il s'approcha de la loge-médecine, l'ouvrit et entra. Quatre hommes se mirent, sur son ordre, à balayer le sol et à le recouvrir de branchages de saule et d'herbes aromatiques. Ils décorèrent les murs de la même manière et préparèrent les différents objets qui allaient être utilisés pour les rites, et, en particulier, un tas de crânes d'hommes et de bisons.

Ces préparatifs durèrent toute la journée. Pendant ce temps, *Nu-mohk-muck-a-nah* se déplaçait de case en case à travers tout le village. Devant chaque porte il s'arrêtait et appelait jusqu'à ce que le propriétaire sorte et lui demande ce qu'il voulait. A quoi il répondait qu'une terrible catastrophe avait fait disparaître la terre sous les eaux, ajoutant qu' « il était la seule personne à s'en être sauvée ; que son grand canoë s'était échoué sur une haute montagne de l'Ouest, dont il arrivait ; qu'il venait pour ouvrir la loge-médecine ; et qu'il fallait que chaque propriétaire de wigwam lui fasse présent d'un outil aiguisé qui serait sacrifié à l'eau ; car si cela n'était pas fait, il y aurait encore un déluge, dont personne ne se sauverait. « C'est avec de tels outils, précisait-il pour conclure, qu'a été fait le grand canoë. »

Ayant ainsi rassemblé une ample provision de couteaux, hachettes et autres instruments tranchants, il revint, le soir venu, à la loge-médecine, où il les déposa.

Personne ne saurait dire où dormit cet étrange personnage car, dès la tombée de la nuit, tous les êtres vivants, jeunes ou vieux, hommes ou bêtes, s'enfermèrent soigneusement dans leur case, et un silence de mort s'étendit sur le village.

Au point du jour, Le-Premier-Homme réapparaissait dans les rues, suivi d'une file de jeunes gens, avec lesquels il se dirigeait vers la loge-médecine. Ces jeunes gens, au nombre d'une cinquantaine, étaient les candidats aux tortures et aux honneurs réservés à ceux qui les supporteraient dignement. Ils étaient tous à peu près nus, le corps peint de diverses

couleurs : il y en avait de rouges, de jaunes, de blancs. Chacun portait son bouclier au bras, son carquois dans le dos, son arc et ses flèches dans la main gauche, son sac-médecine dans la main droite. Aussitôt entrés, ils se débarrassèrent de ces attributs qu'ils accrochèrent au mur, après quoi ils s'étendirent en cercle sur le sol de la case. L'ensemble formait un tableau à la fois sauvage et pittoresque.

Ayant fumé une pipe-médecine à leur succès, *Nu-mohk-muck-a-nah* les exhorta à appeler le Grand Esprit, pour qu'il les aide et les protège pendant le temps de leurs épreuves. Puis, sur un signe de lui, un vieil homme-médecine, au corps peint en jaune, entra dans la loge, et fut intronisé maître des cérémonies, ou *O-kee-pah-Ka-sa-kuk*, par la remise solennelle de la pipe-médecine, laquelle, selon leurs croyances, contient tous les pouvoirs nécessaires à qui doit présider ces rites.

Cette délégation de pouvoirs étant faite, Le-Premier-Homme serra la main de son successeur et lui dit au revoir, assurant qu' « il retournait à la montagne de l'Ouest, d'où il ne manquerait pas de revenir dans un an, pour ouvrir de nouveau la loge ».

Il sortit, traversa le village, et, après un dernier adieu aux chefs, disparut derrière les collines d'où il était venu. On ne devait plus le revoir durant la cérémonie.

Revenons à la loge. L'homme-médecine, devenu seul conducteur et gardien des rites, s'était étendu près d'un feu, sa pipe-médecine à la main, pour implorer le Grand Esprit. Pendant quatre jours et quatre nuits il allait demeurer seul avec les jeunes gens, les surveillant, et prévenant toute tentative de sortie ou de communication avec l'extérieur. Pendant tout ce temps, les candidats ne doivent ni manger, ni boire, ni dormir.

Sur le sol de la case, au milieu des crânes d'hommes et de bisons rituellement disposés, s'élevait devant les candidats une fragile construction, faite de quatre supports fins comme des javelots, que quatre tiges transversales, recouvertes de minces baguettes, reliaient entre eux. Un petit objet que je ne parvenais pas à identifier de ma place était posé sur cette construction. Je tentai plusieurs fois de m'en approcher pour le mieux voir, mais, chaque fois, tous les regards se concen-

trèrent sur moi, et un murmure de « chut ! » me fit retourner à ma place. J'appris finalement que cet objet était si sacré et si mystérieux qu'il était interdit à la curiosité de tous, y compris les jeunes gens qui allaient subir les épreuves. Seul le maître des cérémonies pouvait s'en approcher, et seul il savait ce que c'était.

Quel que fût cet objet mystérieux, il avait, vu de ma place, l'aspect d'une petite tortue, ou d'une grenouille étendue sur le dos, les membres et la tête étirés, liés de rubans rouges, bleus et jaunes, ornés de glands brillants. On l'entourait d'une telle dévotion qu'il semblait bien que ce soit le cœur même du mystère, le *sanctissimus sanctorum* de tout le cérémonial *mandan*.

Sous l'échafaudage, un couteau et un faisceau de broches étaient posés à même le sol.

Il y avait encore, près du foyer central, quatre outres en peau de cou de bison, qui ressemblaient à de grosses tortues retournées sur le dos, avec une sorte de queue en plumes d'aigle. On avait posé sur chacune d'elles un bâtonnet semblable à une baguette de tambour, lequel devait servir effectivement à les battre en mesure, comme on le verra plus loin. L'étrange orchestre de cette non moins étrange cérémonie était complété par des gourdes de cuir, posées près des outres ou *eeh-teeh-ka*.

Tel était donc l'aspect intérieur de cette loge-médecine où les jeunes aspirants devaient jeûner trois jours durant, à l'abri de tout regard profane, sous la garde du vieil homme-médecine.

Pendant cette longue épreuve préliminaire, plusieurs cérémonies publiques se déroulent à l'extérieur de la loge-médecine. J'ai déjà parlé de la *danse du bison mâle*. Voici, plus précisément, comment elle se déroule.

Les danseurs sont au nombre de douze. Huit d'entre eux sont nus et peints, sous des peaux de bison auxquelles on a laissé les cornes, les sabots et la queue. Ils restent courbés pendant toute la danse, imitant les mouvements du bison, et regardant par ses yeux, comme à travers un masque. Des mèches de poil de bison pendent sur leurs chevilles. Ils agitent un hochet de la main droite et portent dans la gauche

une mince tige blanche, longue d'environ deux mètres. Leur costume se complète d'une botte de branches de saule vert, attachée sur la fourrure qui leur couvre le dos.

Ces huit hommes se répartissent en quatre paires, autour du grand canoë, pour figurer les quatre points cardinaux. Quatre danseurs, entièrement nus à l'exception d'une jupe et d'une superbe coiffure, toutes deux faites d'hermine et de plumes d'aigle, s'intercalent entre les précédents ; deux d'entre eux sont peints de noir tacheté de blanc, ce qui représente, selon les *Mandan*, le firmament ou la nuit ; les deux autres, peints de vermillon rayé de blanc, incarnent le jour ; leurs rayures, m'a-t-on précisé, représentent les fantômes chassés par la lumière du matin.

Le premier jour, la danse est faite une fois en direction de chacun des points cardinaux. Le second jour deux fois, le troisième trois, et quatre le quatrième. Elle est donc répétée quatre fois, puis huit, puis douze, puis seize, soit quarante fois en tout.

Les patriarches ne cessent de frapper leurs outres, pendant toutes les danses, tout en suppliant le Grand Esprit de faire venir les bisons. Ils s'adressent aussi aux jeunes gens enfermés dans la loge-médecine, les exhortant à faire preuve de courage, leur disant que le Grand Esprit leur prête une oreille favorable, qu'autour d'eux tout est en paix, que leurs femmes et leurs enfants sont capables de tenir la bouche du grizzli, qu'*O-kee-hee-de*, l'Esprit du Mal, a été invoqué pendant des jours et que, jusqu'à présent, il n'a pas osé apparaître.

Mais, hélas ! le quatrième jour, vers midi, alors que les dernières danses se terminent au milieu de la joie générale, un cri soudain éclate au sommet de toutes les cases. Hommes, femmes, enfants, saisis de terreur, regardent quelque part vers l'ouest : là, une forme humaine zigzague à travers la Prairie, se dirigeant à toute vitesse vers le village. Quand la forme est suffisamment proche, on s'aperçoit que c'est un homme entièrement peint d'un noir profond et gras, luisant sous le soleil. Bientôt on peut discerner, çà et là sur son corps, des cercles blancs et une terrifiante série de dents, peinte en blanc par-dessus sa bouche. Il franchit l'enceinte, pénètre

dans le village en poussant les cris les plus effrayants que l'on puisse entendre, et la panique s'empare de toute l'assistance venue voir les danses.

Cet être inhumain porte deux longues baguettes, terminées par des boules rouges qu'il fait glisser sur le sol devant lui.

Cependant, la danse du bison se poursuit. Mais toute l'attention du village s'est portée sur ce monstre qui se jette sur les femmes, lesquelles hurlent, appellent au secours, et tombent les unes sur les autres en essayant de lui échapper.

Enfin le maître des cérémonies, abandonnant le grand canoë, se porte au-devant de ce monstre qui n'est autre que le démon. Les deux hommes ne se quittent pas du regard. La force de leurs *médecines* réciproques est en jeu. L'un brandit ses baguettes, l'autre sa pipe. Pour finir, le démon maîtrisé est littéralement cloué sur le sol par la puissance supérieure de son adversaire, dans la plus grotesque des postures, et ses yeux pleins de menace ne peuvent plus rien contre le regard ferme et lourd du maître qui a défait ses charmes.

Le démon parut épuisé. Traqué par les femmes qui, tout à fait remises de leurs frayeurs, venaient hardiment le provoquer et se gausser de lui, il cherchait vainement à s'échapper. Sa situation était devenue pitoyable, lorsqu'une des femmes lui jeta à la face une poignée de terre jaune qui resta collée à sa peau enduite de graisse. Ce fut comme un ultime affront qui lui brisait le cœur. Il éclata en sanglots véhéments, qui se transformèrent en cris lorsqu'une autre femme se fut emparée de ses baguettes magiques et les eut rompues en morceaux. Après que ses forces physiques s'étaient épuisées, voilà que tout son pouvoir magique était, lui aussi, anéanti. Il s'enfuit vers la Prairie, dans une course désordonnée, poursuivi par les femmes et les filles qui le frappaient à coups de bâton et lui lançaient des pierres. Il réussit enfin à les distancer, et il disparut derrière les collines.

Le maître des cérémonies et les musiciens reprirent le chemin de la loge-médecine. Des aides et le groupe des chefs et des docteurs de la tribu les accompagnaient. Le temps des épreuves allait commencer. Les uns en seraient les instruments, et les autres les juges, pour décider ensuite du degré

de courage dont auraient fait preuve les néophytes.

Les chefs avaient revêtu leur tenue d'apparat. Ils prirent place d'un côté de la loge, face aux musiciens groupés de l'autre côté avec leurs instruments. Le maître des cérémonies reprit sa place près du foyer central et se mit à tirer de sa pipe sacrée de longues bouffées de fumée, qu'il offrait au Grand Esprit pour le succès des jeunes initiés.

On enleva le *sanctissimus sanctorum* ; on démonta l'échafaudage, et les crânes furent accrochés aux poteaux de soutènement de la case. Du haut du toit, des hommes firent descendre des cordes au milieu de la vaste salle. Deux docteurs s'avancèrent alors, l'un portant le couteau à scalper, l'autre le paquet de broches. Un à un, les jeunes gens, déjà marqués par quatre jours de jeûne absolu et trois nuits sans sommeil, s'avancèrent vers leurs bourreaux. L'heure était venue. Voici comment s'opérèrent les supplices :

Il s'agissait tout d'abord de placer les broches dans le corps des suppliciés, tantôt en haut du dos, derrière les épaules, ou sur la poitrine, sur les biceps et les avant-bras, sur les cuisses et sous les genoux : le premier docteur soulevait entre les doigts environ deux centimètres de chair, qu'il perçait de part en part avec son couteau à scalper, soigneusement ébréché pour rendre l'opération plus douloureuse. Le second plaçait une à une les broches dans les plaies ainsi ouvertes.

Le supplice durait chaque fois cinq à six minutes, pendant lesquelles le patient devait demeurer incliné en avant, de façon à faciliter l'opération.

Une des doubles cordes pendant du toit était ensuite fixée aux broches du dos ou de la poitrine. On hissait le corps dans le vide, et on accrochait aux autres broches des crânes et des armes : bouclier, arc et carquois. Peut-être était-ce pour que le poids de ces objets retienne les mouvements désordonnés des corps sous la souffrance.

L'impassibilité, je dirai même la sérénité avec laquelle ces jeunes hommes supportaient leur martyre était plus extraordinaire encore que le supplice lui-même. Il n'en fut pas un qui n'ait gardé un visage inaltéré, tandis que le couteau ébréché traversait sa chair. Certains même, se rendant

compte que je dessinais, parvinrent à me regarder dans les yeux et à sourire, alors que, entendant le couteau grincer dans leur chair, je ne pouvais retenir mes larmes.

Une fois pendus, les corps prenaient un aspect terrifiant : la chair se détendait sous le poids, le sang ruisselait, et les têtes étaient dramatiquement rejetées en avant ou en arrière selon que l'homme était accroché par le dos ou par la poitrine.

D'autres hommes approchèrent. Ils étaient peut-être une douzaine. Armés de longues perches, ils firent tournoyer les corps sur eux-mêmes, lentement d'abord, puis de plus en plus vite.

Parfois la voix d'un supplicié, qui avait atteint les limites de la résistance, éclatait d'une façon inhumaine, appelant à l'aide le Grand Esprit, et clamant la confiance que le malheureux jeune homme mettait en lui. Et, sans pitié, plus vite encore, le corps continuait à tourner, jusqu'à ce que la voix décroisse, que l'homme lâche le sac-médecine qu'il avait jusqu'alors serré passionnément et superstitieusement dans sa main, et trouve la délivrance dans l'évanouissement. Les bourreaux s'approchaient; ils examinaient son corps, scrupuleusement. Pour que le supplice cesse, il fallait qu'il soit, selon leur expression, entièrement mort, c'est-à-dire évanoui. A un signal, les aides installés sur le toit relâchaient doucement les cordes, et le corps inanimé descendait lentement sur le sol. On retirait les broches par lesquelles il avait été pendu, mais on laissait les autres en place.

L'homme demeurait six à huit minutes immobile comme un cadavre, horrible à voir, avant qu'il retrouve assez de forces pour relever la tête et se traîner sur le sol ; car personne n'était autorisé à lui porter secours, sa vie étant *entre les mains du Grand Esprit, qui le protège et l'aidera à se lever et marcher.*

Une fois revenu à lui, il se traînait vers une autre partie de la loge où un docteur attendait, une hachette à la main, devant un crâne de bison. Levant la main gauche, l'initié annonçait en quelques mots sa volonté d'offrir son petit doigt en sacrifice au Grand Esprit. Il posait la main sur le crâne, et le doigt sautait d'un coup de hachette. J'ai vu plusieurs hommes qui, dans cette épreuve, offraient au dieu leur

index après leur petit doigt, avec la même impassibilité : ils ne gardaient que les trois doigts indispensables au maniement de l'arc. On pourrait penser que ces mutilations étaient plus que suffisantes. Mais non ! Plusieurs chefs de la tribu ont également sacrifié en des circonstances analogues l'auriculaire de la main droite, et, sur le corps des plus fameux d'entre eux, cinq ou six cicatrices répétées aux mêmes endroits prouvent qu'ils se sont autant de fois offerts d'eux-mêmes à tout ce cycle d'épreuves.

Aucun pansement n'est appliqué sur les plaies de ces mutilations. On ne fait rien pour arrêter l'hémorragie, on n'y paraît porter aucune attention. Les jeunes suppliciés sont *entre les mains du Grand Esprit, qui ne manquera pas de les guérir*. Un fait remarquable, et que je ne puis attribuer qu'à leur état d'extrême fatigue, est que leurs hémorragies sont faibles et de courte durée. Pour une raison que j'ignore, on ne voit presque jamais de cas d'infection.

On attend que six à huit candidats aient terminé ce cycle d'épreuves pour les mener au dehors. Sans les libérer ni des broches demeurées dans leurs chairs, ni des charges qui y sont suspendues, on les traîne jusqu'à la place centrale, où les attend, non point le repos, mais une seconde série d'épreuves qui se déroulera en présence de toute la tribu. La scène que je vais décrire là se répète tout au long de l'après-midi, au fur et à mesure que l'on amène de la loge-médecine de nouveaux groupes de suppliciés.

C'est, une fois encore, le maître qui inaugure la cérémonie par ses lamentations. Il est revenu près du grand canoë, la pipe à la main, pendant qu'une ronde ou plutôt une chaîne de jeunes gens s'est formée tout autour de l'objet sacré. Ces jeunes gens, au nombre d'environ une vingtaine, sont choisis de même taille et d'un âge identique. Ils sont à peu près nus, coiffés de plumes de grand aigle, et portent à la main des couronnes de saule qui forment les chaînons de cette chaîne. Ils se mettent à tourner, aussi vite qu'ils peuvent, en poussant des cris suraigus. Deux hommes, jeunes et forts, munis de sangles de cuir, s'approchent alors des suppliciés que l'on vient d'amener, et passent à leur poignet l'extrémité d'une des sangles qu'ils tiennent à la main. Ces malheureux sont

dès lors prêts pour le *eh-ke-nah-ka-nah-pick, la dernière course*, nom qui semble des plus justifiés, car le spectateur ne peut se défendre de penser en cet instant qu'ils vont en effet accomplir la dernière course de leur existence.

A un signal donné par le maître des cérémonies, une seconde ronde se forme autour de la première : celle de ces pauvres corps entraînés par leurs deux solides conducteurs ; ils vont lutter ainsi une nouvelle fois pour résister le plus longtemps possible à la *mort*, c'est-à-dire à un nouvel évanouissement. La danse — si on peut l'appeler ainsi — commence dans un mouvement lent, qui va s'accélérant en même temps qu'augmentent les souffrances des torturés. Le moment vient où leur résistance faiblit, et ils s'abattent sur le sol. La ronde ne s'arrête pas pour autant : on les traîne, inertes, perdant, en même temps que leur sang, les charges accrochées à leurs corps ; et leurs chairs se déchirent, libérant les broches. Ces outils de torture ne pourraient être enlevés d'une autre manière ; si quelqu'un y mettait la main, il offenserait le Grand Esprit et risquerait de rendre inutiles toutes les épreuves déjà subies.

Quand enfin les initiés sont de nouveau morts, les deux « danseurs » qui les entraînaient les abandonnent sur place et s'enfuient à travers la foule jusque dans la Prairie, comme s'ils voulaient échapper à une hypothétique vengeance.

Libérés de leurs bourreaux, délivrés de leurs souffrances, les jeunes gens demeurent une fois encore à la garde du Grand Esprit, vers lequel ont monté tant de prières pour qu'il préserve leur vie et guérisse leurs blessures.

Personne de toute la tribu, qu'il soit parent ou chef, n'oserait faire un pas vers eux. La foi envers le Grand Esprit est si vive, la confiance et la soumission à ses volontés si absolues, que nul n'imaginerait qu'il puisse intervenir en cette situation pour sauver la vie de l'être qui lui est le plus cher. C'est par ses propres moyens que l'homme, une fois revenu à lui, se redresse lentement, et, titubant à travers la foule qui s'écarte pour lui livrer passage, rejoint son wigwam, où parents et amis pourront enfin prendre soin de lui.

Aussi longtemps que dure cette ronde infernale, la foule des *Mandan* hurle en chœur, comme s'ils voulaient couvrir les

cris de souffrance des torturés, pour ne pas les entendre et n'être pas tentés de les plaindre. Chaque ronde cesse lorsque tous les initiés qu'elle entraînait ont regagné leur wigwam. Le maître des cérémonies retourne alors à la loge-médecine, d'où il revient avec le groupe suivant d'initiés, et tout recommence.

Les épreuves et les danses d'initiation sont terminées. Le maître des cérémonies, toujours implorant le Grand Esprit, vient de rentrer pour rassembler les couteaux, les haches et tous les outils tranchants offerts le premier jour par les chefs de wigwam pour être sacrifiés à l'eau. Il ressort, ferme avec grand soin cette porte qui ne sera pas rouverte avant un an. Tous les hommes-médecine se rassemblent autour de lui, et ils s'en vont tous ensemble, processionnellement, jusqu'au bord de la rivière, où, devant la tribu rassemblée, il jettera les outils dans l'eau profonde.

Le soleil se couche alors, mettant un point final non seulement à cette scène, mais à l'ensemble de la *grande cérémonie religieuse annuelle* des *Mandan.*

GEORGE CATLIN

(*Traduit par* FANCE FRANK et ALAIN GHEERBRANT.)

TABLE DES MATIÈRES
contenues dans
le tome XIV (juillet-décembre 1959).

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 7217 - Dépôt légal : 4e trim. 1959.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

1170